آرمن هانگلدین

قالیهای ایرانی

مواد و ابزار، سوابق نقوش، شیوه‌های بافت

ترجمه: اصغر کریمی

قالی ایرانی قرن شانزدهم، بافت مرکز ایران، موزه هنرهای دستی وین، اندازه ۷۶۰×۳۲۵ سانتیمتر

A 16th century carpet, central Iran, Applied Art Museum, Vienna, size 760×325 cm

قالی شکارگاهی اصفهان، مجموعه روشیلد، ۱۶۰۰ میلادی، اندازه ۲۳۲×۴۸۰ سانتیمتر

Rothschild collection, medallion Hunting carpet, Esfahan, dated 1600, size 480×232 cm

آرمن هانگلدین

قالیهای ایرانی

مواد و ابزار، سوابق نقوش، شیوه های بافت

ترجمهٔ: اصغر کریمی

روی جلد: بخشی از یک نقشه نقطه‌چین شده قالی و انواع نخهای مورد استفاده

پشت جلد: قالیچه نقش گلدانی (ظل‌السلطانی)، کاشان، اندازه ۱۳۱×۲۱۱ سانتیمتر

این کتاب ترجمهٔ بخشی از کتابیست تحت عنوان:

Les tapis D'orient

نوشتهٔ:

ARMEN E. HANGELDIN

به زبان ایتالیائی که توسط:

JENNE DE RECQUEVILLE

به فرانسه برگردانده شده و انتشارات LE PRAT EDITEUR آنرا به چاپ رسانیده است.

قالیهای ایرانی

نویسنده: آرمن هانگلدین

مترجم: اصغر کریمی

چاپ اوّل: ۱۳۷۵

تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه

حروفچینی: حمید سناجیان

صحافی: گوهر

لیتوگرافی: مگاپس

چاپخانه: سازمان چاپخانه و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ناشر: انتشارات فرهنگسرا (یساولی) تهران ـ میدان انقلاب،

بازارچهٔ کتاب تلفن: ۶۴۶۱۰۰۳ فاکس: ۶۴۱۱۹۱۳

تهران ـ خیابان کریمخان، روبروی داروخانهٔ ۱۳ آبان

تلفن: ۸۳۰۴۱۵ فاکس: ۸۸۳۲۰۳۸

شابک: ۹۶۴-۳۰۶-۰۳۷-۳

فهرست مطالب

عنوان	شماره صفحه
مقدمه	۵
کلیات:	۷
خاستگاه‌های قالی مشرق زمین	
گره:	۹
قیورد یا ترکی‌باف، سنه یا فارسی باف، جفت ایلمه یا گره جفتی، فشردگی گره‌ها	
بافت و ابزارهای آن:	۱۲
ارزش نیروی کار، ابزار کار، انواع دار قالی، حاشیه دو سر قالی، گره‌ها، پود، تراشیدن و یا قیچی‌کردن، نقش، واگیره	
رنگ:	۲۰
رنگ‌کننده‌های طبیعی، پاره‌ای مواد رنگ کننده، رنگ‌کننده‌های شیمیایی، عملیات ویژه (شستشو به منظور کاهش رنگ)، ابرش‌ها (رگه‌های روی فرش)	
مواد	۲۴
ابریشم ، پشم ، پنبه، پشم مرده (تبش)	
اندازه‌ها:	۲۵
قالی، کلّگی یا کله‌ای، کناره، دوزرع ، پرده، سجاده، نمازه یا جانماز، زرع و نیم، یاستیک	
نقش‌ها و نمادها:	۲۷
آرایش و نقش طبیعی، نقش هندسی و منظم، نمادها، مرغ مذهب زرتشت، ساواستیکا، درخت، بته، چلیپا، نمادهای چینی، حیوانات، نمادهای قابل تردید، در مورد احتیاط در تعبیرها و تفسیرهای نقوش، اهمیت حاشیه، قالی تاریخ دار	
طبقه بندی و انتخاب قالی مشرق زمین:	۳۷
ضابطه قومی ـ جغرافیایی، عناصر تعیین کننده در تشخیص هویت قالی، ضابطه‌های ارزیابی	
نقائص:	۴۱
نقائص بنیادی و نقائص ناشی از مصرف، نصب و حفاظت	

عنوان	شماره صفحه

حفاظت:	۴۳
نظافت روزانه، کوبیدن منطقی قالی به صورت مکانیکی، شستشو، نگهداری قالی در خانه، کارگاه‌های رفوگری قالی	
طبقه‌بندی قالی‌ها:	۴۵
نظری اجمالی به تاریخ، قالی قرن نوزدهم و بیستم، قالی قدیمی و قالی جدید، تنزل قالی جدید	
قالی بختیاری	۴۹
قالی بلوچستان یا قالی بلوچی	۵۱
قالی بیجار	۵۳
قالی فراهان	۵۵
قالی همدان	۵۷
قالی هریس و گراوان ـ سراب	۵۹
قالی اصفهان و نائین	۶۱
قالی جوشقان	۶۳
قالی قره‌داغ	۶۵
قالی کاشان و آران کاشان	۶۷
قالی خراسان ـ مشهد ـ مود ـ بیرجند ـ ترشیز (کاشمر)	۶۹
قالی کرمان (اسکی کرمان ـ راور کرمان) ـ یزد	۷۳
قالی کردستان ـ موصل ـ همدان	۷۷
قالی محال ـ مشک‌آباد	۷۹
قالی قم	۸۱
قالی ساروق	۸۳
قالی صحنه ـ صحنه گلیم	۸۵
قالی سرابند	۸۷
قالی فارس ـ شیراز (خمسه ـ قشقائی ـ افشاری ـ آباده)	۸۹
قالی تبریز (تبریز قدیمی ـ تبریز جدید)	۹۲
قالی تهران ـ ورامین	۹۵

مقدمه

بررسی و تحقیق دربارهٔ قالی مشرق زمین، در طول هفتاد سال اخیر از روند پرتلاش و گسترش خود بازنایستاده و این حرکت متحول درخور توجه از طریق دو نوع تألیفات به شرح زیر به منصه ظهور رسیده است:

۱ـ دسته اول این تألیفات کتاب‌های کاملاً فنی هستند که به قالی‌های قدیمی موجود در موزه‌ها و یا مجموعه‌های خصوصی اختصاص دارند.

۲ـگروه دوم تألیفاتی هستند که تودهٔ گسترده‌تری از قالی را دربر می‌گیرند و به ویژه به قالی‌هائی مربوط می‌شوند که در دو قرن اخیر تولید شده‌اند.

مقوله دوّم مورد توجه کسانی است که می‌خواهند علاوه بر نشانه‌ها و علائم کلی، وسیله درخوری را بیابند تا به یاری آن بتوانند به شناسائی و تحلیل قالی‌هائی موفق گردند که در روند تجاری و یا در نزد اشخاص قرار دارند. ظاهراً همین متون نیز می‌توانند برای کمک به درک مفاهیم قدیمی‌ترین شاهکارها کفایت نمایند.

مؤلف این کتاب نیز سعی دارد در راستای مقوله دوّم گام بردارد ولی مطمئن نیست که بیش از پیشگامان خود مطلبی ارائه کند. معذالک تلاش خواهد کرد که از موضوع اصلی منحرف نشود و گریزهائی را که به روشنی متن صدمه می‌زنند و خواننده را منحرف و یا ناراضی می‌نمایند، درکار خود نیاورد. در واقع امر، در کتاب‌هائی که تاکنون انتشار یافته‌اند، به اندیشه‌ها و توجیهاتی برمی‌خوریم که هدف از آن گردآوری همهٔ موارد مربوط به فرش بوده است. البته این قصد قابل ستایش است ولی کمتر به این فکر بوده‌اند که جنبه‌های متبحرانه و عالمانه آن را گردآورند، هرچند هم که ناکافی و یا دارای بررسی و تدقیق کمتری باشد. نتیجهٔ چنین امری آنست که بحث‌ها نه‌تنها روی ناهماهنگ‌ترین و ناموزون‌ترین موضوعات سرگردان می‌شوند بلکه تا جائی پیش می‌روند که تبدیل به بحث‌های تاریخی و جغرافیائی و اقتصادی و یا مبدل به قطعات شاعرانه و ادبی با مایه‌های شدید گرایش به شرق می‌شوند.

مؤلفینی که تلاش‌های خود را این چنین به هدر می‌دهند، ابراز می‌دارند که قصدشان تشریح بخشی است که به نظر ما نیز مهم‌ترین موضوع یعنی طبقه‌بندی گونه‌های قالی است. برای شناخت قالی، عملاً ایجاد یک طبقه‌بندی بر حسب نقش، مواد مصرفی و تکنیک کار از ضروریات غیرقابل بحث است. متنی که بیش از حد، بطور مختصر و موجز تهیه شده باشد، ما را از ویژگی فنی، که گاهی امکان شناسائی آسان را فراهم می‌کند، غافل می‌نماید. به علاوه چنین متونی در مورد تغییرات و تحولات قالی نیز سکوت می‌کنند و همین امر سبب می‌شود که خواننده متن، اکثر قالی‌هائی راکه در چنین کتاب‌هایی مورد بررسی قرار نگرفته‌اند، نشناسد و در صورت مواجهه با آنها نتواند هویت آنها را تشخیص دهد. در بیشتر مواقع، کوتاهی درباره انتخاب تصاویر نیز چنین نتیجه‌ای دربر خواهد داشت و اثرات آن قبل از هر چیز درباره تحولات نمونه‌های قالی‌ها ظاهر می‌گردد. ما نیز وقتی می‌خواهیم قالی‌هایی را در شاخه‌ای از یک طبقه معین و شناخته شده قرار دهیم، با مشکلاتی روبرو می‌شویم ولی ضابطه‌های صحیح مشکل ما را حل می‌کنند.

پس از در نظر گرفتن دقیق عواملی که تا اینجا تحلیل و تشریح شده‌اند، لازم است که مخصوصاً حدی برای موضوع و بررسی آن تعیین نمائیم. اهمیت کتاب حاضر نیز از همین‌جا ناشی می‌شود که عمدتاً به طبقه‌بندی گونه‌های قالی پرداخته و آن را به مثابه وسیلهٔ اصلی برای درک واقعیت قالی مشرق زمین می‌داند. هدف ما نیز معرفی این امر و تأکید بر این واقعیت با درنظرگرفتن حالت پویای آن بوده است. لذا سعی کرده‌ایم، تا حد امکان گسترش تاریخی گونه‌های عمده این قالی را، بخصوص در دو قرن گذشته، پیگیری کنیم.

ضمناً در نظر داریم ویژگی‌های محصولات گوناگون و تأثیرات متقابل آنها را تشریح و تحلیل کنیم. فکر می‌کنیم اساسی‌ترین کاربرد این کتاب همین باشد زیرا نه‌تنها شامل حال کسانی می‌شود که در این رشته کار می‌کنند، بلکه شامل کسانی نیز می‌گردد که به گونه‌ای تفننی، مایل به گسترش اطلاعات خود درباره فرش مشرق زمین هستند.

قبل از موضوع طبقه‌بندی قالی‌ها، کلیاتی را دربارهٔ قالی مشرق زمین ذکر کرده‌ایم که احتمالاً ممکن است بی‌مورد باشند ولی تاحد ممکن، کامل است. در این کلیات با دقت زیادی گسترش تاریخی قالی‌های قدیمی و قالی‌های هنری را در نظر داشته‌ایم. این دو سرگذشت تاریخی پیش از نگارش این کتاب، موضوع تک‌نگاری‌های بسیار دقیقی بوده‌اند که شما را به مطالعه آنها توصیه می‌کنیم.

در همین کلیات، علاوه بر پاره‌ای اشارات در مورد فنون کار و نمادها در نقش‌ها، خواننده می‌تواند مطالب زیادی درباره انتخاب،

ارزیابی و نگهداری قالی مشرق زمین بیابد.

ضمناً به یاری تعدادی رقعه رنگی کوشیده‌ایم که خواننده را درباره تنوع عظیم گونه‌های قالی مشرق زمین مطلع سازیم. برای رسیدن به این نقطه‌نظر و با در نظر گرفتن تأثیر و اهمیت غیرقابل بحث «قطعات مرغوب» برای قالی‌های نمونه نیز مقام و منزلت ویژه‌ای قائل شده‌ایم. با توجه به اینکه قالی‌هایی با ابعاد بسیار بزرگ، هر چند که بعضی از آنها دارای ارزش‌های زیباشناختی هستند، ولی به ندرت بیانگر ویژگی‌های طبقه خود می‌باشند لذا از ذکر آنها چشم‌پوشی کرده‌ایم. زیرا در یک کتاب علمی، این نوع قالی‌ها جز اینکه بیانگر یک مورد مصرف کم اهمیت باشند، نمی‌توانند نقش مفید دیگری را ایفا کنند.

پس از سپاس از پدرم، در همین‌جا از تمام کسانی که مشاوره‌های دقیق و راهنمائی‌های بجایشان، امکان تهیه کتاب حاضر را فراهم کرد، صمیمانه سپاسگزارم، امیدوارم که این کتاب موجبات افتخار و نیکنامی قالی مشرق زمین را فراهم آورد.

آرمن ا. هانگلدیان

کلیات

خاستگاه‌های قالی مشرق زمین

قبل از اینکه درگیر راه پرپیچ و خمی شویم که ما را به راستای شناختن و شناساندن قالی‌های مشرق زمین هدایت می‌کند، چنین به نظر می‌رسد که دادن پاره‌ای آگاهی‌های دقیق درباره طبیعت این قالی‌ها نه‌تنها مفید، بلکه ضروری باشد.

تحت عنوان قالی مشرق زمین، به مفهوم دقیق آن، محصولات نواحی مختلف آسیا، که ویژگی عمده آنها بافت گره‌ای است، قرار دارند. این گره‌ها با دست زده می‌شوند. قالی گره بافت را می‌توان به مثابه بافته‌ای بیان نمود که زمینه آن از یک بافت ساده، مرکب از تارهای عمودی و پودهای افقی تشکیل شده است و در میان آنها ردیف‌هائی از گره‌ها به تارها گره خورده و ثابت شده‌اند. دسته‌های پشمی که از انتهای دو رشته گره‌ها تشکیل می‌شوند، پس از گره خوردن به زمینه قالی و سر برآوردن از آن و پیداکردن حالتی متمایل به یک سو و قیچی شدنشان به ارتفاعی که بافنده میل دارد، سطح فرش را، که ما آن را «پُرز» قالی می‌نامیم، به وجود می‌آورند. بنیادی‌ترین نظریه در مورد این نوع قالی‌ها آنست که خلاقان اولیه آنها جمعیت‌های کوچ‌نشین و نیمه‌کوچ‌نشین بوده‌اند. بدون تردید، هدف این مردمان ساده، تقلید از پوست حیوانات بوده است و برای مبارزه با سرما، آنها را درکف چادرهای خود می‌گسترده‌اند. آنها با خلق چنین کف‌پوشی که «جایگزین» پوست حیوانات می‌شد، از کشتن تعداد زیادی دام، که برای زندگی ایلی مهم‌ترین نقش را دارند، پرهیز می‌کردند. علاوه بر آن، این کوچ‌نشینان با استفاده از یک ماده اولیه، یعنی پشم، که به حدکافی در اختیار داشتند، می‌خواستند شیئی را در اختیار داشته باشند که حمل و نقل آن آسان و حالت عایق بودن آن بیشتر از پوست باشد. اگر نظریه فوق را به سایر نظریه‌ها و تعاریف درباره قالی ترجیح دادیم برای اینست که ظاهراً این تعریف کاملاً با محصول ساخته شده مطابقت دارد.

احتمالاً پُرز اولین قالی‌ها می‌بایست خیلی بلند و کاملاً نیز آویخته باشد. معذالک، در پی آن، سلیقه و میل به نقشین کردن، که در ابتدای امر توسط رنگهای گوناگون و به صورت کاملاً ابتدائی در قالی‌ها ظاهر می‌شود، به تدریج موجب کوتاه و کوتاهتر شدن پشم پُرز می‌گردد. مسلماً نقش‌های تزئینی نیز با «اهداف سازندگی» انسان انطباق می‌یابند. با این وجود، این نقش‌های تزئینی به صورت تابعی از طبیعت ماده مصرفی و یا روند ساخت است.

می‌دانیم که قطعاتی از قالی‌های قرن‌های سوم و چهارم بعد از میلاد که در ترکستان شرقی توسط اکتشافات «سِر اورل استین Sir Aurel Stein» انگلیسی و اکتشافات آلمانی‌ها در «تورفان» پیدا شده‌اند، قدیمی‌ترین شواهد قالی را تشکیل می‌دهند. آنها، از همان اوان، نشانگر طرح تزئینی لوزی شکلی هستند و به مرحله‌ای از تکنیک قالی مربوط می‌شوند که به طور چشمگیری پیشرفته است.

کشف این قطعات، به دانشمندان اجازه داد که خاستگاه و منشاء این فن را در ترکستان غربی بدانند (جایی که هنوز هم مرکز مهم قالی است). ولی با این وجود، کشف حاضر نتوانست با قاطعیت عصری را که چنین فنی را ابداع کرده است تعیین نماید.

به طورکلی عصر ابداع فن قالی‌بافی به حدود آخرین قرون قبل از مسیحیت می‌رسد، ولی در پی اکتشافاتی که در سال ۱۹۴۹ در «پازیریک» (کوه‌های آلتائی) انجام شد، این عصر به ادوار کهن‌تر نسبت داده شد. فی‌الواقع در این محل در مقبره‌ای مربوط به قرن‌های پنجم و ششم قبل از میلاد مسیح، یکی از «قالی‌های سفید بابلی و ایرانی»، که به آنها قالی اساطیری و یا افسانه‌ای می‌گویند، پیدا شد. قالی‌ای که ما را به منابع یونان کلاسیک رهنمود می‌سازند. این قالی یک قطعه تقریباً مربعی شکل منقش به سوارکاران و گوزنهائی در حال دویدن است و دو رشته خط تزئینی حاشیه مرکب از گل سرخ و برگ نیز آن را منقش می‌سازد. فرم و سطح فنی بافت این قالی (حدود ۳۶۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع) در خور توجه است زیرا نه‌تنها عصر خلق و ابداع قالی گره‌ای را به ده‌ها قرن قبل می‌برد، بلکه تمام نظریه‌های فورموله شده تا به امروز در مورد خاستگاه قالی، طرق انتشار و فنون مربوط به آن را متزلزل می‌کند. این اشارات فنی کوتاه و مختصر ما را مجاز به این نتیجه‌گیری می‌کنند که قالی پازیریک، و همین طور سایر قالی‌هائی که در «فورتات ـ Fortat» (قاهره)، «دوراآوروپوس ـ Dura Europos» (فرات)، «نوئین اولا ـ Noin Ula» (مغولستان) پیدا شده‌اند و در ابتدای امر آنها را به مثابه قالی‌های گره‌ای تصور نموده‌اند، گویای

تفاوت‌هائی با تکنیک بافندگی گره‌ای هستند.

«اردمن ـ Erdman» به این امر توجه دارد که تکنیک بکار رفته در این نوع قالی‌ها، مطلقاً با تکنیک گره‌ای متفاوت است و بافتی که در آنها بکار رفته است از نوع گره‌هائی است که آنها را «قلاب باف» می‌گویند. برای زدن گره‌های متداول، به جز قالی‌های تبریز که بافنده گره‌ها را به کمک قلاب می‌زند، بافنده فقط از انگشتان خود استفاده می‌کند. سپس، وی پشم را به طولی که دلخواهش است توسط چاقوئی که بین انگشتان شصت و نشانش می‌فشارد، قطع می‌کند.

این دو نوع بافت در نتیجه نهائی‌اشان تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند.

در بافت گره‌ای به صورت «قلاب باف»، رشته‌ای که برای پُرز قالی در نظر گرفته شده است و آن را «پود پشمی» می‌نامند، یکسره و بدون انقطاع از بین رشته‌های تار و به تناوب از روی ترکه‌های چوبی باریکی که به حالت افقی روی سطح تارها قرار دارند، می‌گذرد. کار بافندگی که به تدریج پیش می‌رود، این ترکه‌ها روی سطح بافت مجموعه‌ای از خط را باقی می‌گذارند که توسط حلقه‌ها و یا قلابهای پشمین (تابیده به دور آنها) به وجود آمده‌اند. این قلابها شبیه قلابهائی هستند که در تکنیک گره‌زنی، به هنگام مرمت یک قالی که گره‌هائی را کم داشته است حاصل می‌گردند. البته هنرمندی که قالی را خلق می‌کند، پس از هر گره، با یک ضربه کارد، نخ پشم را قطع می‌کند ولی تعمیرکننده به نحو دیگری عمل می‌نماید. این شخص برای انجام چنین کاری، الزاماً از سوزنی استفاده می‌کند که نخ پشم مورد نیاز را از سوراخ آن می‌گذراند و تا موقعی که گره‌ها یک رنگ هستند و باید کنار هم زده شوند، هرگز نخ پشم را قطع نمی‌کند. به این ترتیب به نظر می‌رسد که گره‌ها به یکدیگر متصل هستند و تشکیل یک ردیف قلاب را می‌دهند. وقتی که قسمت بالای قلابها را قیچی کنند، گره‌ها از هم جدا شده و مستقل می‌گردند و حالت پُرز قالی را به خود می‌گیرند.

در بافت‌هائی با گره‌های «قلاب باف»، خود گره‌ها نیز در همان سطح قیچی می‌شوند و نخ های پشمینی که به این ترتیب قیچی شده و آزاد گشته‌اند، پُرز بافت را تشکیل می‌دهند.

برای نتیجه‌گیری یادآوری می‌کنیم که نتیجه نهائی کار در هر دو سیستم کاملاً مشابه هم هستند.

در هر دو مورد، پُرزهائی را روی نخ های تار و یا چله شبکه بافت می‌بینیم. تفاوت آنها مربوط به تکنیکی است که برای به وجود آوردن این پُرزها به کار رفته است.

برای بافتن قالی‌های گره‌ای از انگشتان دست و یا یک قلاب استفاده می‌شود و از گره‌هائی استفاده می‌گردد که به آنها «فشرده» می‌گویند. طول این گره‌ها با چشم غیرمسلح تعیین می‌گردد.

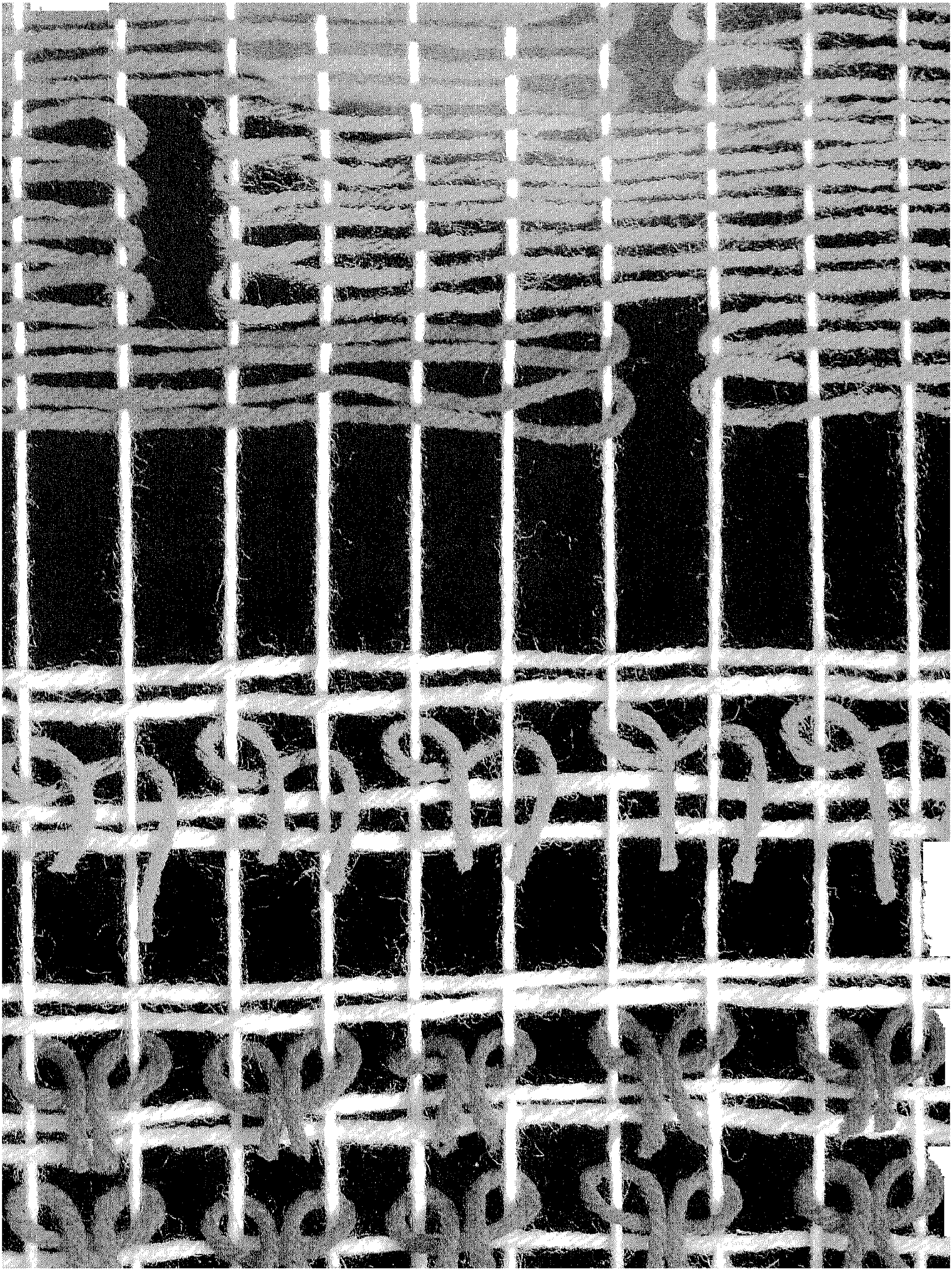
در بافت‌های گره‌ای «قلاب باف» از چوب‌های ترکه‌ای باریکی استفاده می‌شود که بر حسب اندازه قطرشان، طول نخ گره‌ها و در نتیجه، طول پُرز قالی را، به صورت همگون تعیین می‌کنند و ثابت نگه می‌دارند.

قالی نقش گلدانی، قرن شانزدهم میلادی، اندازه ۱۷۴×۲۶۹ سانتیمتر

A Vase carpet, dated 16th century, size 269×174 cm

قالیچه ایرانی اوایل قرن هفدهم میلادی معروف به لهستانی، مجموعه سیستا(ایتالیا)، اندازه ۱۴۴×۲۶۰ سانتیمتر

A Persian rug, early 17th century, known as Plonaise, Siesta collection (Italy), size 260×144 cm



تصویر مقابل از بالا به پایین: گلیم‌بافی، گره فارسی، گره ترکی

گره

دانستن چگونگی تکنیک گره‌زنی قالی مشرق زمین دارای اهمیت زیادی است. به این ترتیب از پاره‌ای پیچیدگی‌ها در امر طبقه‌بندی آنها اجتناب خواهیم کرد. علاوه بر آن، در عمل نیز قالی‌های گره‌بافتی را که ابداع مغرب زمین هستند و توسط ماشین بافته می‌شوند از قالی گره‌ای دست بافت تشخیص خواهیم داد.

قیورد یا تُرکی باف (یا گره ترکی)
سنّه [صحنه] یا فارسی‌باف (یا گره فارسی)

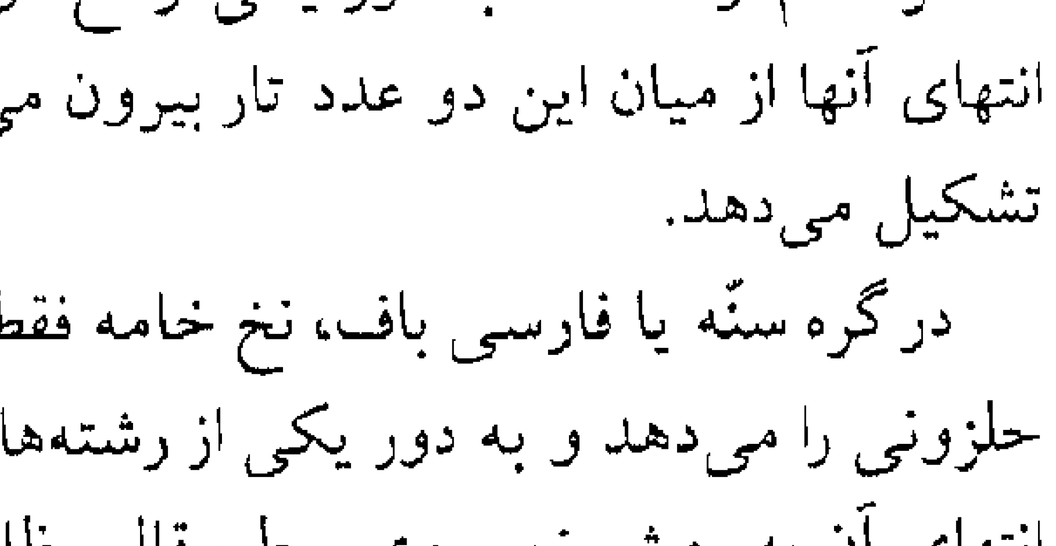
در قالی‌های مشرق زمین دارای دو نوع گره اصلی هستیم: قیورد (که در زبان فارسی به آن ترکی باف می‌گویند) و سنّه (یا فارسی باف).

معمولاً در هر دو مورد، هر گره‌ای به روی دو عدد نخ تار مجاور هم بسته و فشرده می‌شود.

در گره قیورد، نخ خامه دو حلقه حلزونی را تشکیل می‌دهد که هر کدام از حلقه‌ها به دور یکی از نخ‌های تار پیچیده و دو انتهای آنها از میان این دو عدد تار بیرون می‌آید و پُرز قالی را تشکیل می‌دهد.

در گره سنّه یا فارسی باف، نخ خامه فقط تشکیل یک حلقه حلزونی را می‌دهد و به دور یکی از رشته‌های تار پیچیده و دو انتهای آن به روش زیر روی سطح قالی ظاهر می‌شوند. اولین انتها از میان دو رشته چله مورد نظر بیرون می‌آید و دومین انتها از بین یکی از این رشته‌ها و رشته بعدی خارج می‌گردد.

برای اینکه یک قالی با گره قیورد را از یک قالی با گره سنّه تمیز دهیم، می‌بایست به ردیف گره‌هایی که در عرض قالی پشت سرهم قرار گرفته‌اند، از خیلی نزدیک نگاه کنیم. اگر قالی را تا کنیم می‌بینیم که کم و بیش این ردیف‌ها به وضوح ظاهر می‌شوند و در میان این ردیف‌ها نیز یک یا چندین نخ پود قرار گرفته است.



راست: گره ترکی

چپ: گره فارسی

در حالت اوّل (گره قیورد)، این ردیف ها عموماً درشت‌تر هستند، هر چند که قالی‌هایی دیده شده‌اند که هر متر مربع آن شامل بیش از ۷۰۰ ۰۰۰ گره بوده است. ضمناً این ردیف ها دارای این ویژگی هستند که دو انتهای آنها از «گردن» گره ناشی می‌شوند که این گردن نیز نسبتاً ضخیم است.

در حالت دوّم (گره سنّه یا فارسی باف) یکی از دو انتهای گره از میان آن بیرون می‌آید و دوّمین انتها، در بیرون و در طرف چپ یا راست آن قرار می‌گیرد.

با بیان ویژگی‌های این دو گره تشخیص قالی مشرق زمین از قالی‌ای که با ماشین بافته شده، آسان است. در حالت بافت ماشینی، گره ازبین می‌رود و دسته‌های نخ های پُرز قالی، بجای اینکه در ردیف‌های عرضی قالی قرار گیرند، در جهت طولی آن قرار می‌گیرند. این عمل به خودی خود انجام می‌گیرد زیرا نخی که به آن «پشمی» می‌گویند و نام دقیق‌تر آن «تار پشمی» است، به طور موازی روی چله کار می‌شود.

می‌توانیم باز هم از اختلافات چشمگیری که بین قالی گره‌ای و قالی‌های «ماشینی» وجود دارند نام ببریم: ریشه‌هایی که به قالی ماشینی اضافه شده است؛ فقدان طرح در پشت بعضی از تخته‌های قالی ماشینی؛ رنگرزی پشم‌های قالی‌های ماشینی با رنگ‌های مصنوعی و غیره؛ معذالک فقدان گره در قالی‌های ماشینی برای تشخیص کافی است.

با این همه، نبودن گره ـ و یا دقیق‌تر بگوییم نبودن خامه و پُرز ـ از ویژگی‌های پاره‌ای آثار مشرق زمین است. گاهی نیز این آثار بسیار زیبا هستند مثل فرش‌هایی از نوع گلیم (ترکیه)، پلاس (آسیای مرکزی و ایران)، سومک، ورنه (قفقاز) که همه اینها برای مغرب زمین جزو فرش و قالی می‌باشند. بعدها در فصل مربوط به «طبقه‌بندی» در مورد تکنیک بافت آنها صحبت خواهیم کرد. شکل گره‌هایی که با بررسی مقطع قالی مشاهده کرده‌ایم به تبع وضعیت تارهائی که این گره‌ها به آنها بسته می‌شوند، تفاوت دارد. اگر رشته‌های تار در یک سطح قرار داشته باشند دو دسته نخ انتهائی یک گره دارای بلندی برابر هستند. با وجود این می‌دانیم که برای دادن یک ساختار فشرده‌تر به قالی، می‌توان ضخامت تارهای چله را بیشتر کرد. بنابراین، این تارها به صورت متناوب، فرورفته و برآمده می‌شوند و رشته‌های خامه نابرابر گردیده و یکی کوتاه و دیگری بلند می‌شود.

جفت ایلمه یا گره جفتی

«جفت ایلمه» یا گره جفتی دارای شکل دیگری است. این گره از نوع گره‌های قیورد (ترکی‌باف) یا سنّه (فارسی باف) است که به ترتیب بجای اینکه روی دو عدد از تارهای چله گره بخورد، روی چهارتای آنها بسته می‌شود. در همین جا شاهد یک عمل تقلبی بسیار قدیمی هستیم که سابقه آن به قرن شانزدهم میلادی می‌رسد. ما این گره را به زیبایی تمام در قالی‌های قفقاز و ایران بازمی‌یابیم. ولی فقط چند دهه‌ای بیش نیست که این عمل به صورت نگران‌کننده‌ای در ایران متداول شده است. به استثنای قالی بیرجند که استثنائاً یکی از ویژگی‌های بارز آن همین نوع گره است، در تولیدات عصر حاضر ایران، جفت ایلمه را در کنار گره‌های فارسی باف و ترکی باف در روی یک فرش به کار می‌برند.

دلایل این عمل به راحتی قابل درک هستند: گره جفتی که نه روی دو رشتهٔ تار بلکه روی چهار رشته تار بسته می‌شود، امکان سرعت عمل بیشتر و مصرف کمتر پشم را فراهم می‌کند ولی متاسفانه این عمل به کیفیت قالی ضرر می‌رساند و موجب می‌گردد که تعداد گره‌های آن از حد متوسط معین کمتر باشد. ضمناً، این عمل موجب تباهی نقوش تزئینی و ضخامت پُرز و پشم قالی گردیده و در نتیجه موجب کوتاهی عمر قالی می‌شود.

فشردگی گره‌ها

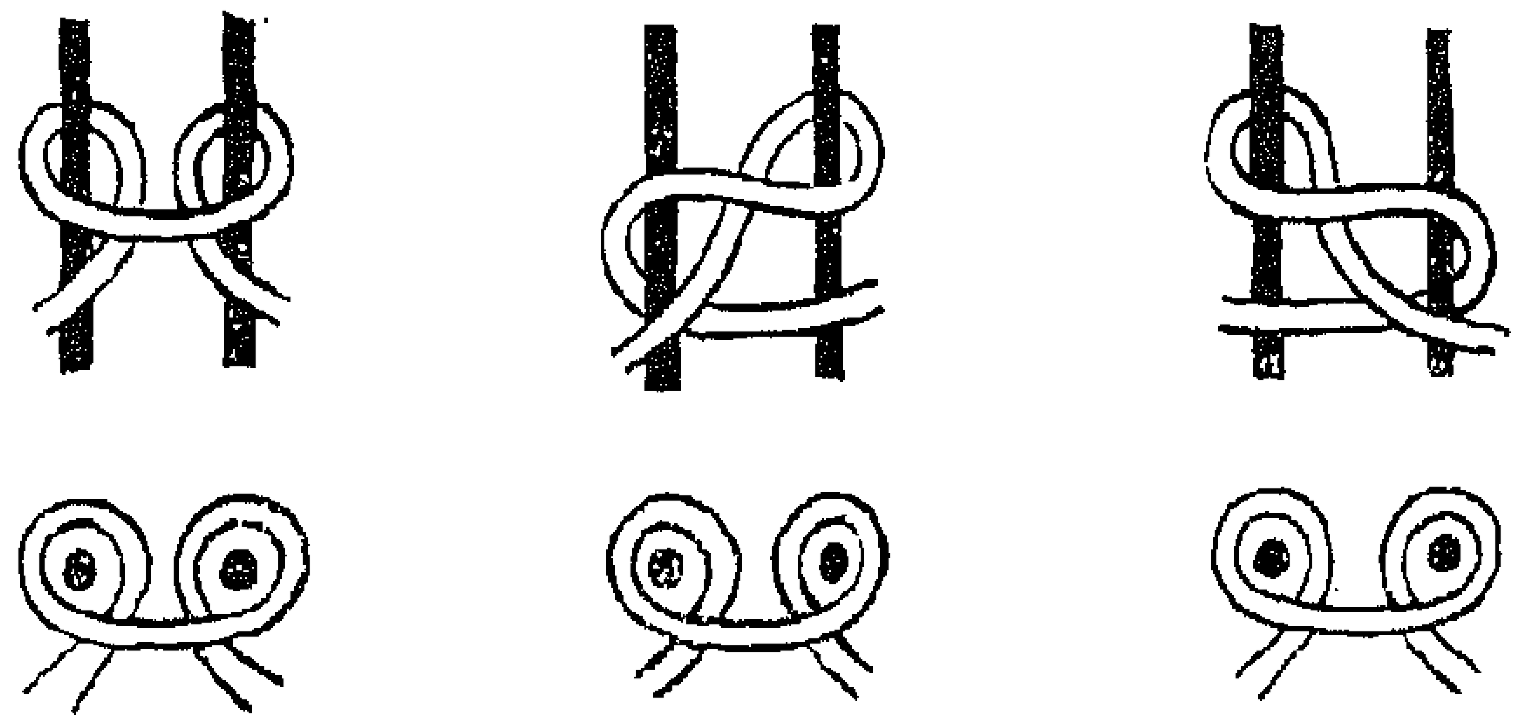
گفتیم که تکنیک گره‌زنی در بین مردم کوچ‌نشین و اولیه به وجود آمده و گسترش یافته است و باید اضافه کنیم که این تکنیک در طول زمان تغییراتی یافته و تا مرحله‌ای پیشرفت کرده که قادر به خلق شاهکارهایی شده که در آنها تمرکز و فشردگی‌های گره‌ها به حد بسیار بالایی رسیده است. به عنوان مثال در این مورد کافی است که به برخی از تخته‌های قالی‌های هندی قرن هفدهم توجه داشته باشیم. در هر سانتی‌متر مربع آنها تعداد ۲۰۰ و حتی ۴۰۰ عدد گره دیده می‌شود. با این حساب که در کارگاه‌های قالی‌بافی ایران در حال حاضر یک کارگر قالی‌باف از ۱۰۰۰۰ تا ۱۴۰۰۰ گره در طول روز می‌زند، می‌توان زمانی را که در قدیم برای بافتن این شاهکارها صرف شده است، حساب کرد. در واقع امر، در روزگار ما، یک کارگر قالی‌باف خوب و ورزیده به طور روزانه می‌تواند تقریباً به اندازه مساحت سطح یک پاکت سیگار قالی ببافد و آن هم به شرطی که قالی بافته شده، پشمی باشد ولی اگر قالی بافته شده ابریشمین باشد فقط قادر به بافتن نصف این مقدار است (۴۰۰ گره در سانتی‌متر مربع).

بدون تردید، در این جا مواجه با حالات نادری هستیم که با کارهای تولید شده‌که زمینه تجاری دارند، قابل مقایسه نخواهند بود. زیرا یک تخته قالی متداول در زمینه تجاری دارای ۱۵۰۰ تا ۱۶۰۰ گره در دسی‌متر مربع است. در تخته قالی‌های درجه متوسط این تعداد به ۲۵۰۰ عدد گره می‌رسد و در قالی‌های ظریف‌تر از ۲۵۰۰ گره تا هفت ـ هشت هزار گره را شامل می‌گردد که البته قالی‌های ابریشمین از این موضوع مستثنی هستند.

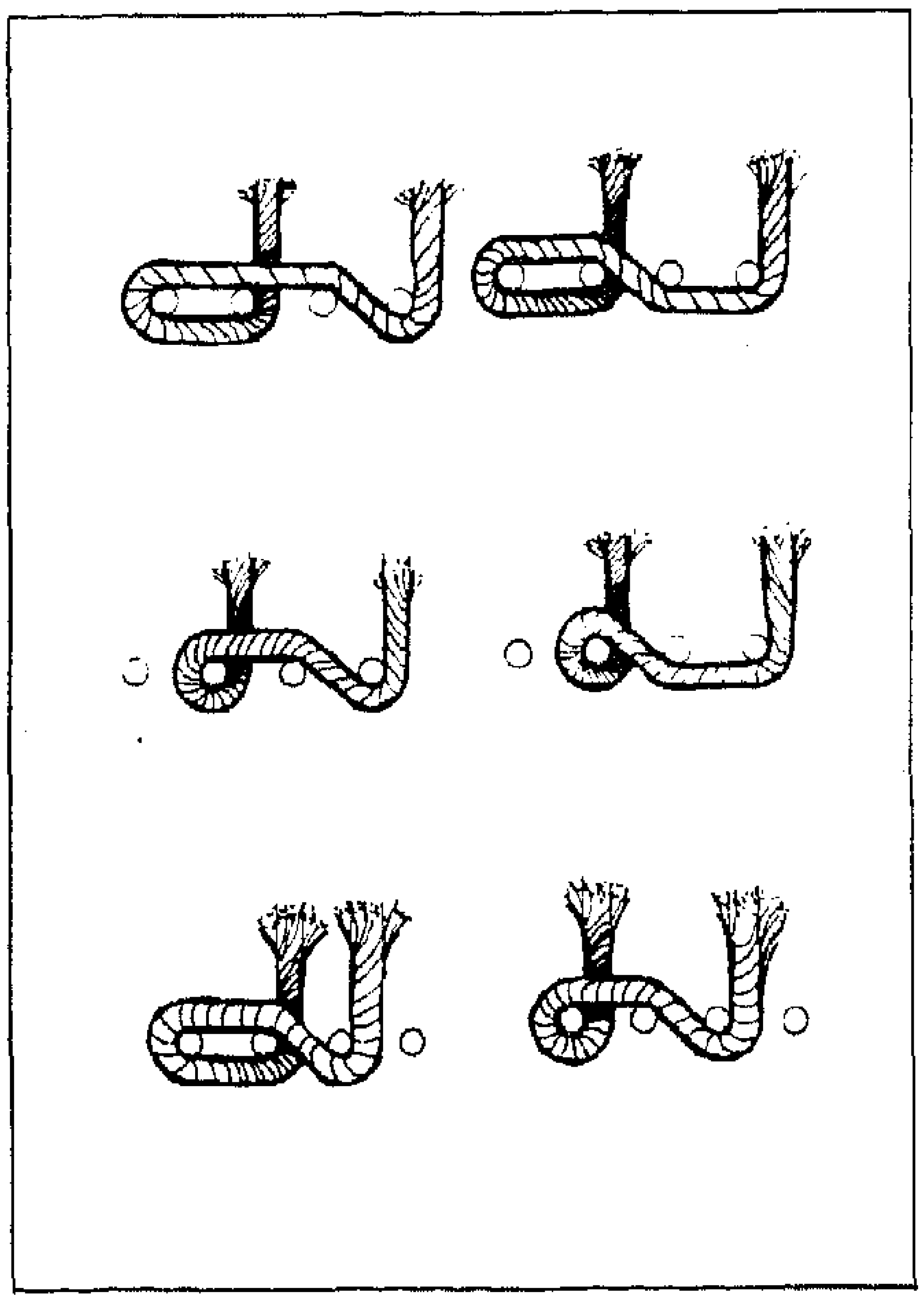
در حال حاضر، قاعدتاً، بافتن یک تخته قالی به ابعاد متوسط و کیفیت معمولی (یعنی ۳×۲ متر و ۱۶۰۰ گره در دسی‌متر مربع) که توسط یک نفر بافنده بافته شود و به طور متوسط روزی از ۱۰۰۰۰ تا ۱۴۰۰۰ گره زده شود، ۲۲ تا ۲۳ روز وقت لازم دارد.

اشاره می‌کنیم که زنان، با توجه به اینکه روزانه به کارهای دیگری نیز می‌پردازند، دارای راندمانی پایینتر از این حد هستند یعنی به طور روزانه در حدود ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ گره می‌زنند.

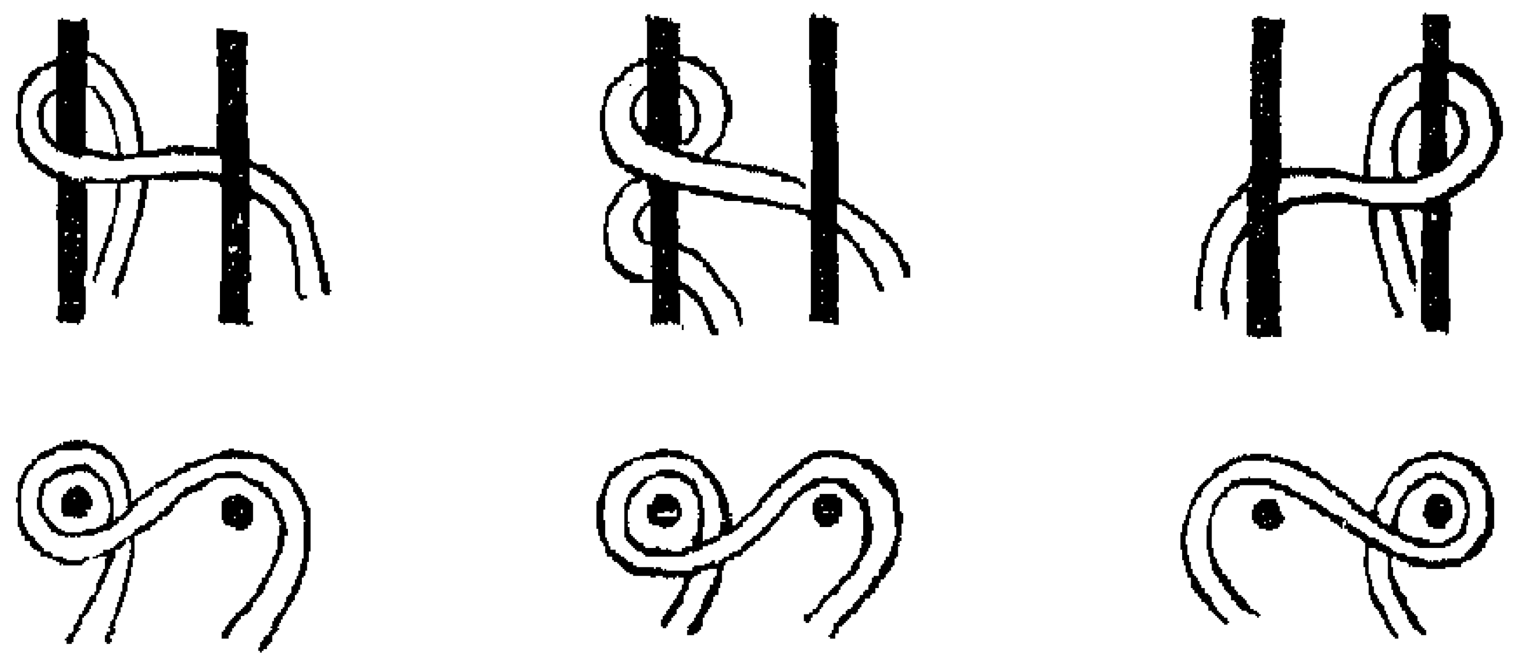
معذالک، این اشارات نباید موجب این تصور گردد که مشرق زمین قابلیت خلق قالی‌هایی با ظرافت استثنایی را، نظیر قالی‌هایی که در دوره اوج قالی گره‌ای به وجود آورده، (یعنی قرن‌های هفدهم و هجدهم میلادی) ازدست داده است. فراموش نکنیم که این شاهکارهای قدیمی در اکثر موارد در کارگاه‌های درباری بافته می‌شده‌اند. بنابراین، چنین کارهایی جدا از محصولات ساده‌تر و ابتدایی‌تری هستند که یا به خودکشورهای تولیدکننده اختصاص دارند و یا به صادرات. تأکید می‌کنیم که تعداد این شاهکارها، حداقل از تعداد کارهای جدید و درجه اعلی، فراتر می‌رود.



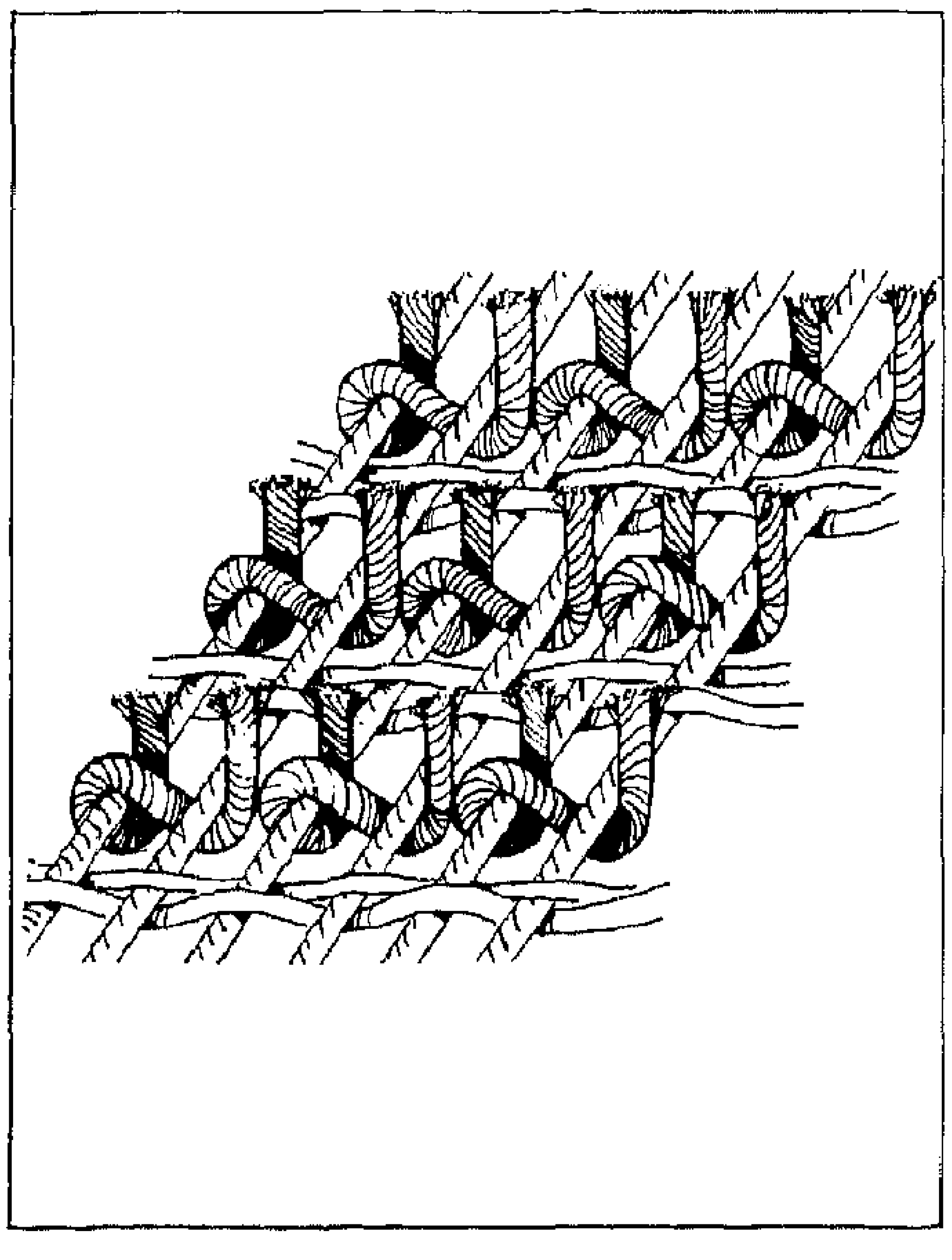
طرق مختلف بکارگیری گره ترکی



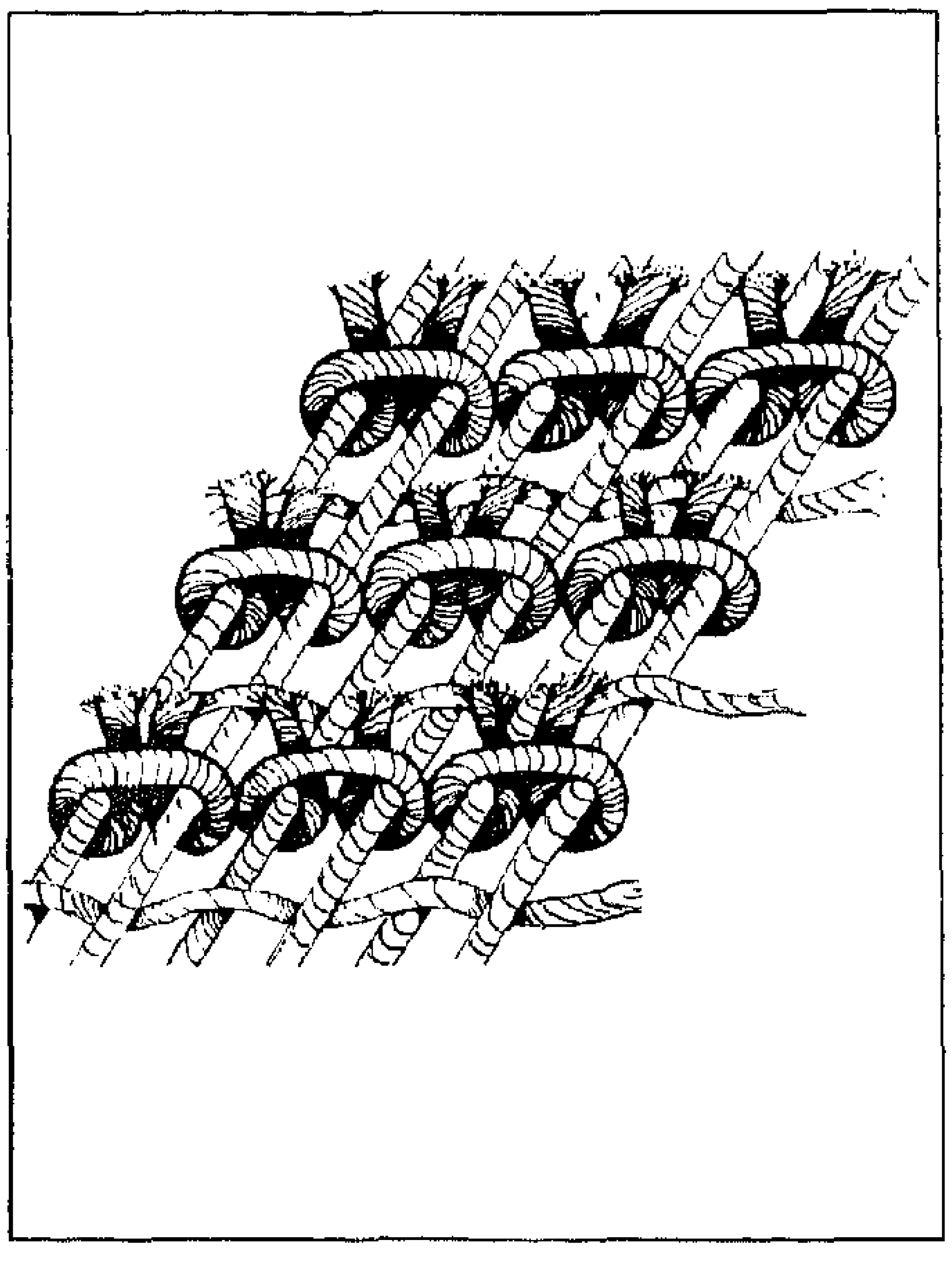
انواع گره‌های جفتی فارسی



طرق مختلف بکارگیری گره فارسی



بافت دو پود، گره فارسی



بافت تک پود، گره ترکی

بافت و ابزارهای آن

از نقطه‌نظر بافت، می‌توان چهار نوع قالی را از هم تشخیص داد:

۱. قالی‌هایی که توسط مردمان کوچ‌نشین بافته می‌شوند (در اکثر موارد این قالی‌ها روی دستگاه‌های افقی و با موادی بافته می‌شوند که محصول کار خودشان می‌باشد).

۲. قالی‌هایی که توسط خانواده‌های روستانشین و کوهستانی بافته می‌شوند و آنها را برای فروش به شهرها و یا خریداران گذری می‌بافند (این نوع قالی‌ها توسط زنان و به هنگام فراغت از کارهای خانه و کشاورزی بافته می‌شوند).

۳. قالی‌هایی که توسط همین خانواده‌ها، ولی به سفارش شرکت‌های تجاری شهرها بافته می‌شوند و مواد اولیه ضروری توسط همین شرکت‌ها تهیه گردیده و در اختیار بافنده قرار می‌گیرد.

۴. قالی‌هایی که در کارگاه‌های بزرگ و کوچک شهرها و در مراکز استان‌های مهم بافته می‌شوند.

در کارگاه‌های قالی‌بافی (بخصوص در ایران) به طور مرجح از نیروی کار مردانه‌ای استفاده می‌شود که سن آنها بین ۱۳ تا ۲۰ سال متغیر است. این بافندگان تحت سرپرستی فنی شخصی که عنوان *استاد* دارد، کار می‌کنند.

ارزش نیروی کار

به طور کلی، مزد کارگران بافنده مشرق زمین در مقایسه با کارگران مغرب زمین، بسیار پایین است. برای همین است که مردان بافنده، بخصوص در مراکز عمده، به محض اینکه کار دیگری می‌یابند که درآمد بیشتری دارد، خیلی سریع کار بافندگی قالی را رها می‌نمایند. تردیدی نیست که روزی این مسئله بر اثر ورود بطئی ولی مطمئن تمدن صنعتی به مشرق زمین، که به افزایش سطح زندگی مربوط می‌شود، به صورت حادّ درخواهد آمد و روی تولید کلان قالی‌های گره‌ای بازتاب قابل توجهی خواهد داشت.

دستمزد بر مبنای تعداد گره‌هایی که کم و بیش فشرده هستند و در طول یک روز کار زده می‌شوند، محاسبه می‌گردد. به این ترتیب، به عنوان نمونه، در سال ۱۹۵۰، در کارگاه‌های قالی‌بافی شهرهای ایران، کارگری که از ۱۰۰۰۰ تا ۱۴۰۰۰ گره، در یک قالی با یک کیفیت معمولی (حدود ۱۶۰۰ گره در دسی‌متر مربع) می‌زده است، دستمزد روزانه‌اش از ۲۸ تا ۴۰ فرانک بوده است و در مورد قالی‌هایی که گره‌های آن فشرده‌تر بوده‌اند (یعنی بیش از ۲۰۰۰ گره در دسی‌متر مربع) دستمزد روزانه معادل ۴۲ تا ۶۰ فرانک قدیم بوده است.

در حال حاضر نیز تولید کلان قالی گره‌ای مشرق زمین بر مبنای همین داده‌های اقتصادی قرار دارد. درباره قطعات معمول نمونه‌ای را فراهم کرده‌ایم. برای قطعاتی با کیفیت متوسط و یا عالی که دارای ابعاد و شکل مشابهی باشند (۳×۲ متر) لازم است که دو یا سه نفر بافنده در حدود دو ماه کار کنند. با توجه به این امر که در رابطه با فشردگی گره‌ها، به همان نسبت نیز دوره و زمان بافت قالی افزایش می‌یابد، گاهی برای بافت قالی‌هایی با ابعاد بزرگ و یا بسیار بزرگ بیش از یک سال باید وقت گذاشت. در نتیجه، اگر بر مبنای مسائل مطروحه در فوق عمل نشود، قیمت قالی به حدی افزایش می‌یابد که خریدار آن، حتی در غنی‌ترین و گران‌ترین بازارهای غرب، بسیار نادر خواهند بود.

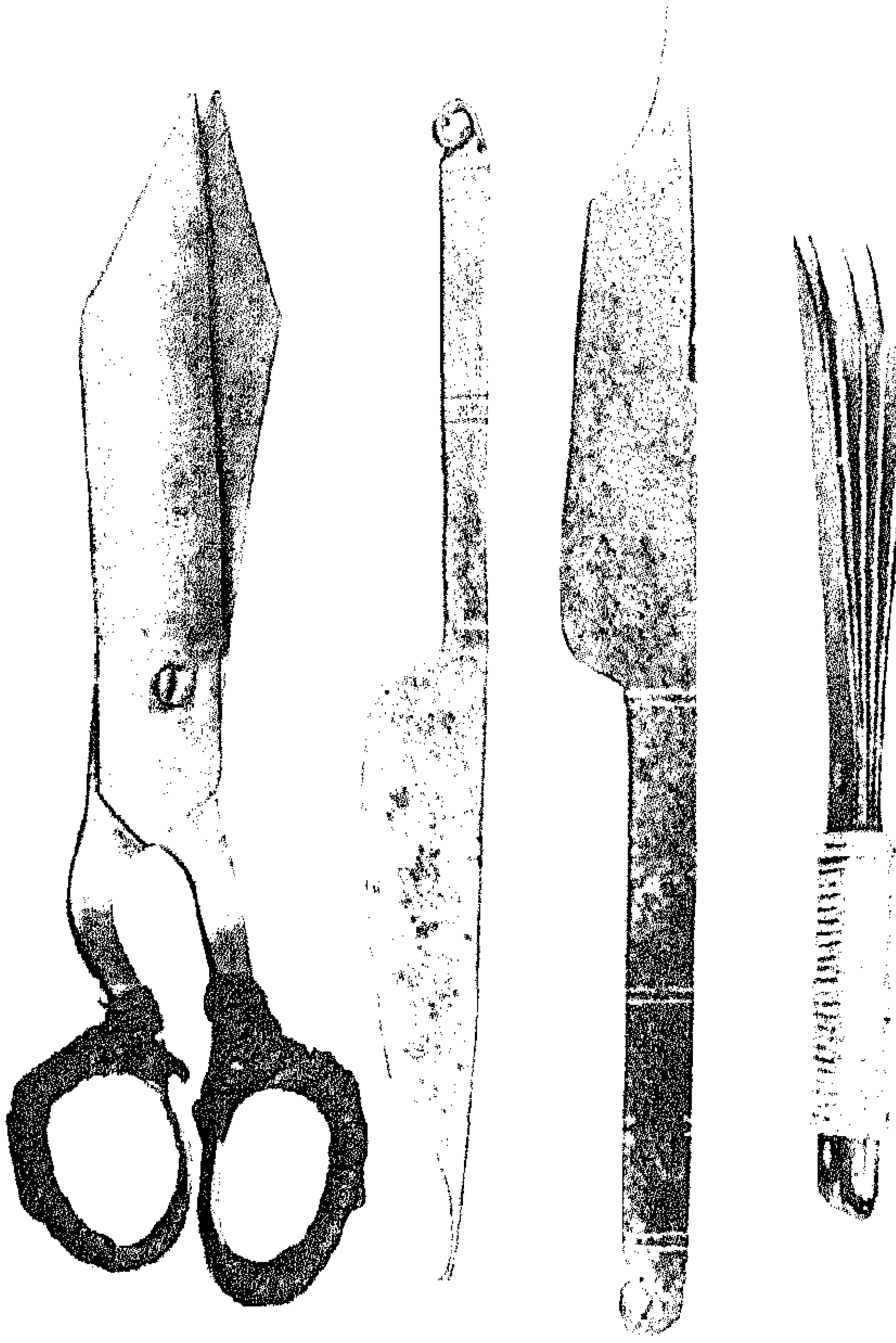
علاوه بر سُنّت و امکان ضعیف رقابت با قیمت تولیدکنندگان مشرق زمین، دلیل عمده‌ای که مانع پیشرفت قالی گره‌ای در مقیاس وسیعی در مغرب می‌شود همین امر است. موارد موفق بسیار نادرند و فقط قسمت بسیار کوچکی از بازار را تحت پوشش می‌گیرند. به جز پاره‌ای استثنائات قابل ستایش، محصول آنها نه از نقطه‌نظر کیفیت مواد مصرفی و نه از نقطه‌نظر فشردگی و ضخامت پُرز، تقریباً دارای ارزش زیباشناختی نمی‌باشد. در مورد قیمت نیز، بخصوص وقتی حاصل کار را در نظر می‌گیریم، بسیار گران هستند.

ابزار کار

مسلم است که تکنیک قالی گره‌ای، در روند تکامل خود، به طور قابل ملاحظه‌ای از محصولات اولیه درشت بافی که تقلیدی از پوست‌های حیوانات بوده‌اند، دور شده است. این تکنیک همراه با زمان، خود را کاملاً اصلاح کرده و به درجه‌ای رسیده است که تولیدی زیبا و قابل توجه را ارائه می‌دهد. معذالک ابزار کار، همان سادگی گذشته خود را حفظ کرده‌اند. امروز نیز همانند دیروز این ابزارها عبارت از تیغ یا چاقو، شانه و قیچی می‌باشند.

تیغ یا چاقو برای بریدن خامهٔ گره به کار می‌رود و می‌تواند هم صاف باشد و هم خمیده و در انتها نیز مجهز به یک قلاب که نمونه آن را بافندگان تبریز به کار می‌برند.

شانه [کرکیت] برای فشردن پود به روی گره‌ها به کار می‌رود. این شانه‌ها دو نوع هستند: یکی از آنها که درشت‌تر و خشن‌تر و ساده‌تر است و توسط کوچ‌نشینان و روستانشینان مورد استفاده قرار می‌گیرد، دارای دسته‌ای چوبی و تیغه‌های فلزی است. نوع



ابزار قالی‌بافی، شانه، قلاب، قیچی

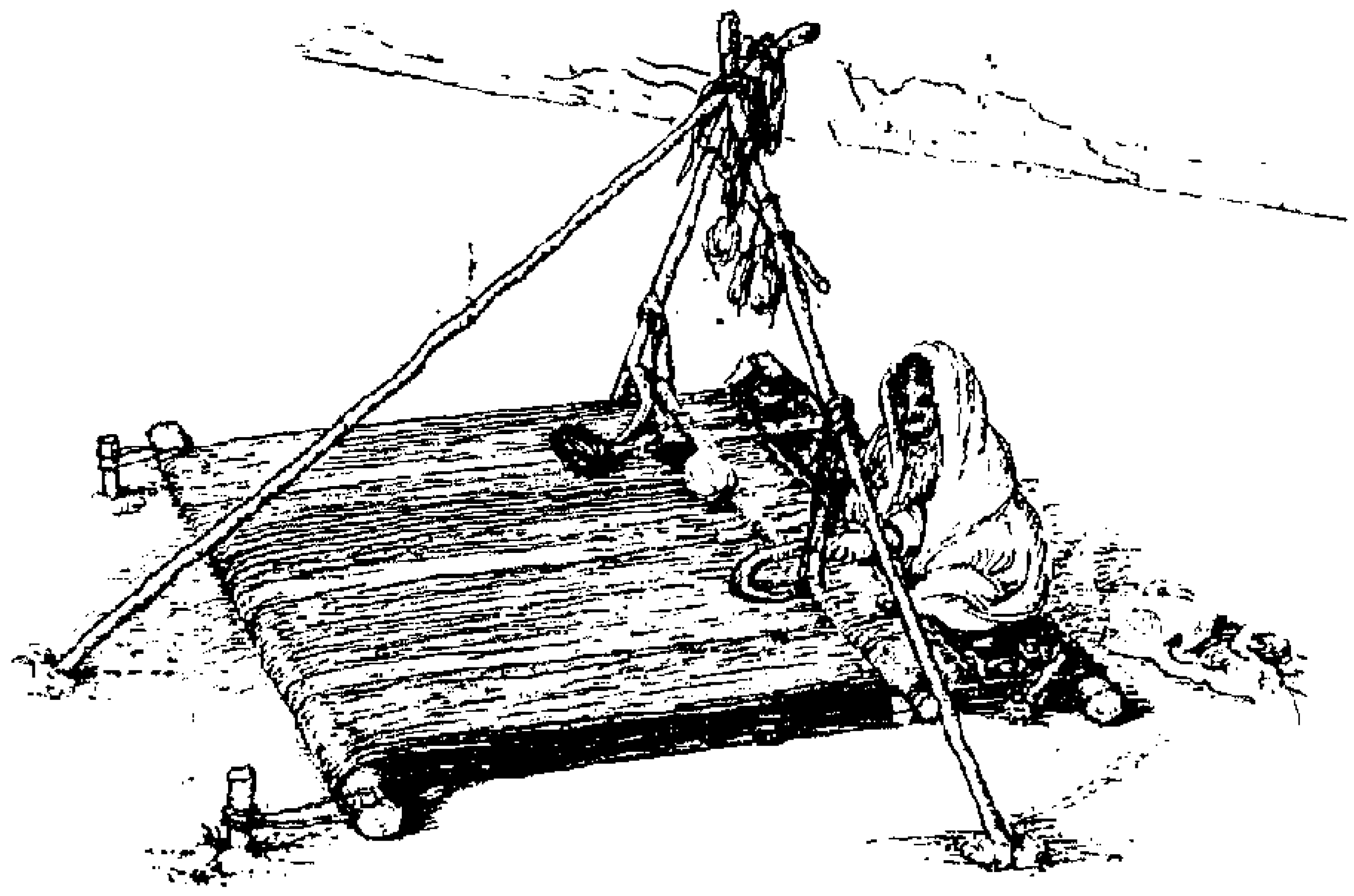
دیگر که بافندگان شهری به طور ترجیحی از آن استفاده می‌کنند، دارای دسته‌ای است که از انتهای تیغه‌های فلزی تشکیل شده است، یعنی آنها را به طور باریک و فشرده‌ای به هم بسته‌اند.

قیچی به اشکال گوناگون (دراز و خمیده، صاف و پهن مثل قیچی خیاطان و غیره) برای قیچی کردن پُرزهای بلند و اضافیِ رج هایی که تمام شده‌اند به کار می‌رود و یا اینکه، مثل مناطق تبریز و کرمان پس از تمام شدن فرش، از آن برای قیچی و صاف کردن تمام سطح قالی و پرداخت نمودن استفاده می‌کنند.

انواع دار قالی

دار قالی یا عمودی است و یا افقی. دار قالی افقی که به راحتی قابل جدا کردن و حمل و نقل است، دستگاهی است که بخصوص برای بافتن قالی‌هایی با ابعاد کوچک مورد توجه و استفاده کوچ نشینان است.

دستگاه عمودی از این نظر که دارای امتیازی برای بافتن قالی با ابعاد بزرگ است، با زندگی جمعیت‌های یکجانشین انطباق دارد. این دار تقریباً به شکل یک مستطیل است و از دو عدد تیر عمودی موازی و دو عدد تیر افقی تشکیل یافته است تیر افقی بالای دار، به نام *سرِ دار*، به دو انتهای بالای تیرهای عمودی، و



دار افقی، مورد استفادهٔ کوچ نشینان

تیر افقی پایینِ دار، به نام *زیرِ دار*، به دو انتهای پایینی تیرهای عمودی متصل شده است. نخ ها، یا به معنای دقیق‌تر، نخ های تار که مجموعه آن را **چله** می‌گویند بین این دو تیر افقی کشیده شده‌اند. معذالک، اگر طول قالی بیشتر از طول دستگاه بافندگی باشد، تارهای چله را روی سر دار می‌بندند و وقتی قسمتی از قالی تمام شد، آن را به دور چوب زیرِ دار می‌پیچند و تارهای چله روی چوب سرِ دار، برای بافت قسمت بعدی قالی به کار می‌رود. با سیستمی که بخصوص در استان‌های ایران متداول است، چله دو بار یا بیشتر به دستگاه بافندگی بسته می‌شود و اگر کشش تمام تارهای چله در همه جا یکسان نباشد ناصافی و مواج بودن سطح قالی را به دنبال خواهد داشت. در نتیجه زیبایی قالی و همچنین عمر آن نیز از این موضوع صدمه می‌بینند و بخصوص در جاهایی که این نقیصه خود را بیشتر نشان می‌دهد، قالی در همان نقاط صدمه‌پذیرتر است.

برای برطرف کردن این تنگناها، به دو نوع دار قالی که کامل‌تر است، متوسل می‌شوند. ساختار این دستگاه‌ها به نحوی است که مانع دو بار و یا بیشتر چله کشی می‌گردد.

در حالت اوّل تارهای چله هم در قسمت جلو (قسمتی که به طور معمول سطح مقابل بافنده را تشکیل می‌دهد) و هم در قسمت پشت دستگاه کشیده می‌شود. نمونه این دستگاه‌ها،

دستگاه بافندگی عمودی با سرِ دار و زیرِ دار ثـابت. در روی سـر دار کـلاف‌های نخ های پنبه‌ای که را برای ادامه چله‌کشی است، قرار داده‌اند. در زیر آن گلوله‌های نخ پشم که برای بافت گره‌های قالی به کار مـی‌روند، بـه یک رشـته نـخ آویـخته شده‌اند. نقشه روبروی بافنده، در طرف راست تصویر، راهنمای نقشه‌ای که باید بافته شود.

همان دار قالی‌بافی تبریزی است. به ایـن تـرتیب در ایـنجا دو سطح از تارهای چله‌کشی را می‌بینیم که به موازات هم می‌باشند و نخ های پشت دستگاه امتداد همان نخ هـای جـلوی دسـتگاه است. قالی ضمن بافت تدریجی، به طرف پایین رانده می‌شود. سپس با چرخیدن به دور محور زیرِ دار، به طرف پشت دستگاه کشیده می‌شود. به این ترتیب، تارهایی که در پشت دستگاه قرار داشتند در جلوی دستگاه قرار می‌گیرند.

به راحتی مشاهده می‌شود کـه بـا چـنین دسـتگاهی، فـقط قالب‌هایی را می‌توان بافت که طول آن دو برابر طـول دسـتگاه باشد. راه‌حل برای چنین مشکلی، متوسل شدن به نوع دیگری از دستگاه بافندگی است که محورهای زیرِ دار و سرِ دار آن حالت چرخان داشته باشند. نخ چله، به اندازه لازم، کلاً به روی محور فوقانی، یعنی سرِ دار پیچیده شـده و تـدریجاً کـه قـالی بـافته می‌شود و کار پیش می‌رود، قسمت بافته شده آن به دور محور زیرین، یعنی زیرِ دار پیچیده می‌شود. به این ترتیب و با این نوع دستگاه‌ها هر نوع قالی را به هر طول دلخواه می‌توان بافت و در تمام قسمت‌های بافت، نظم ثابتی نیز به وجود آورد.

حاشیه دو سر قالی

برای بافتن یک تخته قالی، از قسمت پایین آن شروع به بـافتن می‌کنند، یعنی محل شروع کار نسبتاً نزدیک به مـحور زیـرین دستگاه یا زیرِ دار است. ابتدا حاشیه باریکی می‌بافند کـه آن را گلیم می‌گویند و عرض معمولی آن از ۳ تا ۴ سانتی‌متر است. در برخی از قالی‌های قدیمی و گرانبهای آسیای مرکزی (قالی‌های تکه بخارا) عرض این قسمت گلیم بافت به ۷۰ سـانتی‌متر نـیز می‌رسد. قسمت گلیم بافت قالی، که از بافت سـاده و مـتقاطع نخ های تار و پود به وجود می‌آید بـرای حـفظ قسـمت نـقطه آغازین قسمت گره بافت قالی در نظر گرفته شده است. ماندگاری و حفاظت مطلوب قالی بستگی کاملی به وضعیت و مقاومت این قسمت گلیم بافت دارد و لذا به محض اینکه مشاهده شود که این قسمت در حالت انهدام است می‌بایست بلافاصله مـرمت گردد. به ایـن تـرتیب از مـرمت‌های بسیار پـرخرج بـعضی از قسمت‌های قالی که گره‌های آن باز شده و یـا حـتی در غـالب موارد، کاملاً ازبین می‌روند، جلوگیری به عمل می‌آید.

چون نخ های تار و پود این قسمت، هـر دو از نـخ پـنبه‌ای می‌باشند، این نوار به رنگ سفید است. در صـورتی که نخ هـای

تار و پود هر دو از پشم باشند، این قسمت دارای همان رنگ طبیعی پشم و یا اینکه به همان رنگی است که پشم را رنگ کرده‌اند.

ضمناً گاهی نیز در انتهای این قسمت گلیم بافت، توسط پودهایی از رنگ‌های دیگر خطوط چند رنگ تزئینی و یا نقوش تزئینی به وجود می‌آورند که با رنگ اصلی تفاوت دارد. در چنین موردی، قسمت گلیم بافت به جای اینکه فقط یک وسیله ساده برای حفظ گره‌ها باشد، خود نیز تبدیل به یک قسمت نقش‌دار می‌گردد. فقدان قسمت گلیم بافت و یا ازبین رفتن آن، به طور محسوسی از قیمت یک قالی می‌کاهد.

گره‌ها

همین که بافت قسمت گلیم بافت تمام شد، بافنده شروع به گره‌زدن اولین رج می‌کند. ضمناً وی از گره‌زدن بر روی تارهای چپ و راست دستگاه خودداری می‌کند. تعداد این تارها در هر دو طرف، از دو تا چهار و حتی شش عدد تغییر می‌کنند و اینها، همان طور که بعداً توضیح خواهیم داد، برای به وجود آوردن دو حاشیه جانبی قالی و یا نواردوزی دو لبهٔ قالی، یعنی دو حاشیه تکمیلی که در جهت طولی تا انتهای آن امتداد دارند، باقی می‌مانند.

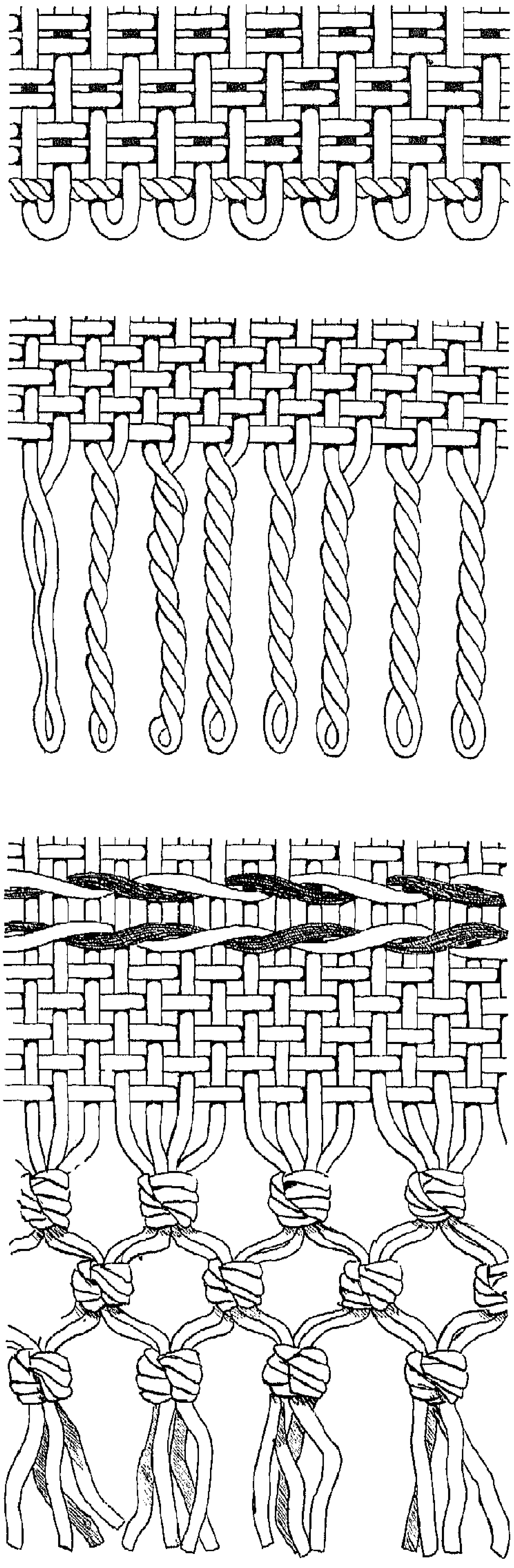
بافنده، یا بدون ابزار و یا به کمک یک قلاب (همان طور که در تبریز متداول است) به تارهای چله گره می‌زند و پس از تنظیم و بررسی، آن را به کمک ضربه شانه و کرکیت بافندگی‌اش بین پودها متراکم می‌سازد و انتهای پُرزهای آن را به کمک چاقویش قطع می‌کند. بافنده تا انتهای یک رج قالی همین کار را ادامه می‌دهد.

پود

در این مرحله بافنده نخ پود را در جهت عرضی قالی از بین نخ های تار، که شامل تارهایی نیز می‌شود که به روی آنها گره نزده‌اند، می‌گذراند. گفتیم که تارهای کناری را برای ساختار داخلی لبه‌های قالی در نظر گرفته‌اند. یا می‌توان خیلی ساده، نخ های پود را به دور آنها چرخاند و آنها را پوشاند و یا اینکه همین نخ های پود را به نحوی از لابلای آنها گذراند که خود آنها نیز یک حاشیه گلیم بافت را تشکیل دهند.

در حالت اوّل تارهای کناری قالی را قبل از اینکه قالی تمام شود، با یک دسته نخ یک رنگ از جنس پنبه و یا پشم می‌پوشانند. این امر در انتهای کار، کناره‌های قالی را به صورت یک بخش کم و بیش گِرد درخواهد آورد.

در حالت دوّم، تارها را با نخ های دیگری که گاهی چند رنگ



(شرح تصاویر از بالا به پایین):

قسمت گلیم بافتی که انتهای آن عاری از ریشه است

قسمت گلیم بافتی که در انتهای آن ریشه‌های تابیده وجود دارد

قسمت گلیم بافتی که دارای ریشه‌های گره زده است

استاد و شاگردان در مقابل یک دار قالی نشسته در قسمت جلوی عکس دیرکی را می‌بینیم که دارای سوراخ هایی است و تخته‌ای را که بافندگان روی آن می‌نشینند، نگه می‌دارد.

هستند، می‌پوشانند. بنابراین در این حال یک لبه‌کم و بیش پهن خواهیم داشت. این مورد را تقریباً به طور انحصاری فقط در قالی‌های آناتولی و قفقاز می‌بینیم.

در پاره‌ای از موارد (منجمله در برخی از فرش‌های ایرانی صحنه، مرصل، شیراز، کرمان و غیره) پس از هر رج گره زده شده، یک نخ پود روی آنها عبور داده می‌شود. معذالک، در اکثر موارد، این پود دوباره تکرار می‌شود، یعنی یک بار می‌رود و بلافاصله یک بار هم برمی‌گردد. در اولین بار، این پود کشیده می‌شود و در بازگشت حالت آزاد و شُل دارد. در برخی از انواع قالی، قطر نخ این دو رشته پود باهم متفاوت است. در گونه‌ای که حالت «کشیده» دارد، نخ پود نسبتاً کلفت است و به صورت پنهان از جسم قالی عبور می‌کند و آن را فشرده و محکم می‌نماید. در نوع دوم، نخ پود نازک است و آن را فقط در پشت قالی می‌توان دید. برای اینکه نخ های پود را به راحتی از بین نخ‌های تار بگذرانند، به دو چوب بلند و استوانه‌ای شکل متوسل می‌شوند، که یکی از آنها نازک و دیگری قطورتر است. این چوب‌ها، رشته‌های تار را به دو سطح جلویی و عقبی تقسیم می‌کنند. چوب باریک که به طور افقی در بین تارهای چله جای داده شده است، امکان عبور اولین رشته پود را فراهم می‌آورد. برای گذراندن دومین رشته پود از چوب کلفت‌تر استفاده می‌شود. این چوب پایین‌تر قرار گرفته است و توسط طناب‌هایی به سرِ دار متصل است. این چوب به مثابه شانهٔ بافندگی [پیز. م.] به کار می‌رود، یعنی این چوب به کمک نخ‌های متصل به خودش که هریک از نخها به نوبه خود به یک تار وصلند این تارها را که توسط چوب نازک دیگری در پشت نگه داشته‌اند، به جلو می‌کشد. به کمک کف دست رشته تارهای بالای چوب قطور را که به عنوان پیز به کار می‌رود فشرده می‌کنند و به پیش می‌کشند. به این ترتیب این رشته تارها تشکیل یک سطح از نخ‌ها را می‌دهند که در جلو قرار می‌گیرد. دومین نخ پود را از پشت آنها می‌گذرانند. منتها در موارد گوناگون، رشته‌های تار حالات مختلفی دارند. مثلاً در قالی‌های بافت کرمان ایران، سه نوع پود را می‌بینیم که عبارتند از یک رشته پود ضخیم ولی نامریی و دو رشته پود نازک ولی قابل رؤیت. یا اینکه یک رشته پود نازک و قابل رؤیت و دو رشته پود ضخیم ولی غیرقابل رؤیت[1].

در نوعی دیگر از قالی ایرانی، یعنی بیجار، که از ویژگی‌های آن نیز تارهای پشمی دو ردیفه است (یعنی دو رشته تاری که کاملاً روبروی هم هستند) تا پنج رشته پود را بعد از هر رج گره می‌توان دید. یعنی دو رشته پود نازک و آزاد، پشت سر آنها یک رشته پود ضخیم غیرقابل رؤیت و سپس دو رشته پود نازک و آزاد. همه اینها موجب استحکام و عمر طولانی قالی‌های بیجار می‌شود.

در قالی‌های قدیمی خراسان نوعی پودکشی را می‌بینیم که کاملاً حالت خاص دارد. این ویژگی فنی از پشت قالی کاملاً مشهود است. به یاری این فن می‌توان به راحتی و کاملاً بدون وابستگی به نقش‌های آنها، این قالی‌های قدیمی خراسان را شناسایی نمود. در این قالی‌ها، پود قالی مسیر خود را به طور پنهانی و فقط یک بار طی می‌کند (۵ تا ۶ رج مجاور از گره‌ها)، سپس دوباره یا سه باره عبور می‌نماید. بنابراین، سطح پشت قالی توسط خطوط افقی روشن‌تری مشخص می‌شود که پس از هر پنج تا شش رج گره دیده می‌شوند. اگر ما آن را در ظاهر نگاه کنیم، به نظر می‌رسد که در این فضای قالی پودی وجود ندارد. در واقع امر این پود ازبین تارها گذشته ولی این کار در نهان انجام شده است. و بالاخره به قالی‌های «پرگام Pergam» و قالی

---

۱. در عین حال غالباً در قالی‌های قدیمی ایرانی مربوط به قرن‌های شانزدهم و هفدهم، این نوع پودکشی را مشاهده می‌کنیم.

شستشوی قالیچه‌ها در همدان به‌طریق سنتی

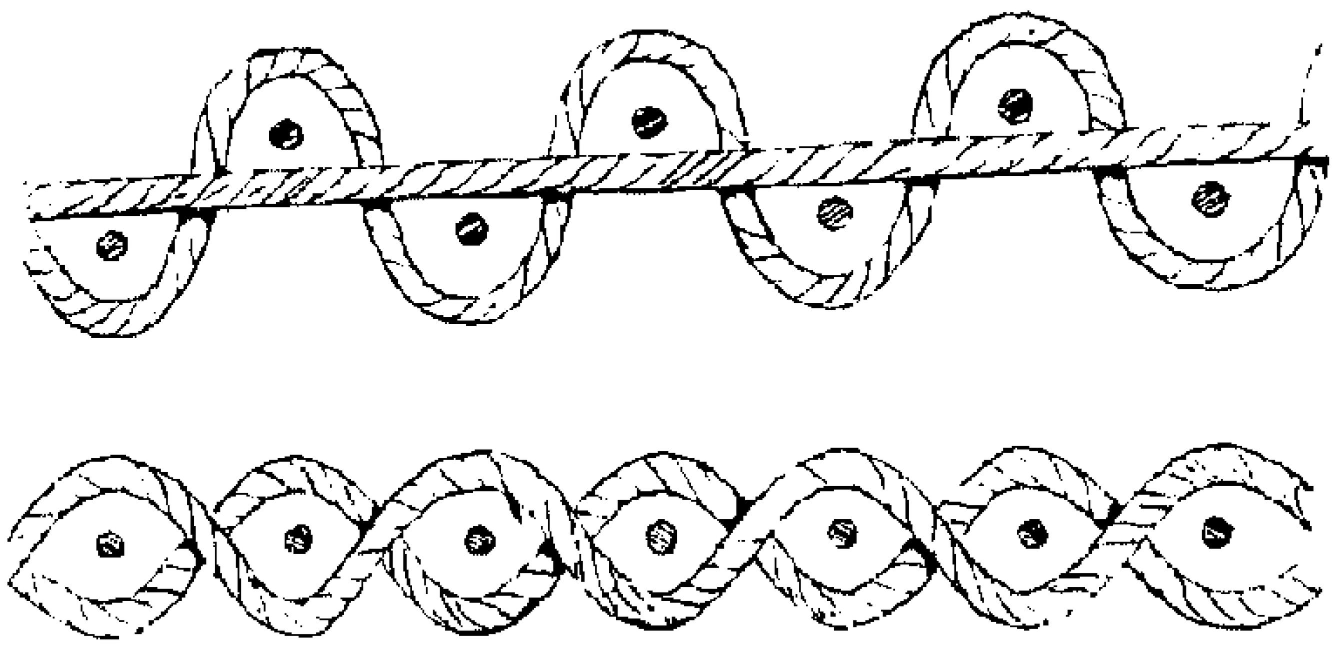
قدیمی قزاق قفقاز اشاره کنیم که پودهای ضخیم و پشمی آنها به طور منظم پس از هر رج گره سه یا چهار بار از روی آنها می‌گذرند.

نخ‌های پود هم می‌توانند سفید باشند و هم رنگین. این پود ساختار قالی را در بین نخ‌های تار به وجود می‌آورد. علاوه بر آن، هدف از کشیدن این تارها، تثبیت گره‌ها و ممانعت از شل شدن و یا جابجا شدن آنها می‌باشد. به این منظور در بعضی از نواحی، بافنده نوعی شانهٔ آهنی بسیار سنگینی را به کار می‌برد که به توسط آن نخ‌های پود را به روی رج گره‌ها متراکم می‌کند. پس از این عمل، رج دیگری از گره‌ها را می‌زند و سپس نخ‌های پود را عبور می‌دهد و این کار را به همین ترتیب تکرار می‌کند.

تراشیدن و یا قیچی کردن

به قیچی کردن رشته‌های پُرز گره‌ها می‌رسیم. این عمل را یا بعد از بافتن چند رج (۱ تا ۶ رج) و یا اینکه به طور روزانه (و تحت مراقبت و نظارت استاد) انجام می‌دهند و یا در آخرین مرحله، یعنی قبل از اینکه قالی را ببرند و از دار پیاده کنند، مبادرت به این عمل می‌نمایند (در این صورت، این کار به عهده یک متخصص به نام *پرداخت‌گر* و یا خود *استاد* است). عمل قیچی‌کاری و پرداخت می‌بایست تا به حدی پیش برود که نقوشی را که بافندگان روی سطح قالی به وجود آورده‌اند، با دقت زیادی به صورت صاف و یکنواخت هویدا سازد. این کار توسط یک قیچی صاف و یا خمیده انجام می‌شود و منحصراً بستگی به دقت و حساسیت کارگری دارد که این عمل را انجام می‌دهد.

بلندای پُرز قالی‌ها در رابطه با کیفیت قالی، مواد مصرفی و تعدادگره‌ها، از ۴ تا ۱۲ میلی‌متر تغییر می‌کند. اگر پُرز قالی کاملاً دقیق قیچی شود و کوتاه گردد، بخصوص در قالی‌هایی که فشردگی گره‌های آن زیاد است، از نقطه‌نظر زیبایی شناختی به نتیجه‌ای عالی و مطلوب می‌رسند. در واقع، این نوع پرداخت جزیی‌ترین نگاره‌ها و پیچیده‌ترین نقش‌های تزئینی را برجسته می‌نماید. ولی وقتی که سطح پُرزدار قالی از پشمی تشکیل یافته که مقاومت آن ضعیف و یا متوسط است و یا نخ‌های آن به نهایت نازک می‌باشد، چنین عملی کاملاً خلاف هدف خواهد بود. در چنین حالتی یک برش و قیچی عمقی عمر قالی را به خطر خواهد انداخت. قیچی کاری و پرداخت، به بلندی معین، همیشه نیز امکان تشخیص کامل نقوش تزئینی قالی را فراهم نمی‌نماید. با وجود این تنگنا، چنین روشی در قیچی‌کاری و پرداخت، در تولیدات جدید بیشترین رواج را یافته است. علت این امر آنست که این روش مقاومت بیشتر قالی را در مقابل



نمای عبور نخ پود که آن را در برش مقطعی قالی مورد بررسی قرار داده‌ایم. نخ پود از بین نخ‌های تار دو نوع گذر می‌کند.
یک بار نخ کشیده و یک بار نیز به صورت آزاد و شُل ، هر دو بار نخ‌های پود آزاد و شل هستند.

داخل یک کارگاه، در کنار این دختر جوان که مشغول گره زدن است، دسته چوبی شانهٔ بزرگی را می‌بینیم که برای متراکم کردن گره‌ها و پودها به کار می‌رود.

فرسودگی تضمین می‌کند و به موازات همین امر، سلیقه حاکم بر مهم‌ترین بازارهای صادراتی، منجمله بازار شمال آمریکا را نیز مدّ نظر قرار می‌دهد.

برای تشریح و توصیف ارجحیت این روش، اضافه می‌کنیم که این نوع پرداخت امتیازات زیر را نیز دارا می‌باشد:

اولاً، امکان استفاده از پشم متوسط و یا پشم دباغی (یعنی پشمی که از پوست گوسفند مرده و قصابی شده به دست آمده است) را نیز فراهم می‌نماید . لذا اگر این پشم را برای فرش‌هایی که پُرز کوتاه دارند استفاده کنند، عمر این فرش‌ها بسیار کم و محدود می‌شود.

ثانیاً، این نوع پُرزهای بلند شستشوی شیمیایی قالی را جهت کاستن رنگ‌های تند و کهنه جلوه دادن آن سهل می‌نماید.

داخل یک کارگاه

نقش

بافنده‌ای که در روی یک دستگاه بافندگی کار می‌کند به خلق یک سطح پُرزدار اکتفا نمی‌کند، بلکه در همان زمان به رنگ و نقش و تزئین نیز می‌پردازد. بدون هیچ نوع تردیدی، طرح و نقش قالی‌ها در ابتدای کار، بسیار ساده و حتی ابتدایی بوده است. این نقش‌ها به طور میلی و بخودی خود از قریحه و گرایش نقش‌آفرینی خلاق آن تراوش می‌کرده است. شاید هم این نقش‌ها متأثر از خود فن بوده‌اند. معذالک، در طی زمان سلیقه‌ها پالایش یافته‌اند. بنابراین طرح‌هایی را پیاده کرده‌اند که بیش از پیش پیچیده‌تر شده و استفاده از الگوها و مدل‌هایی را ایجاب می‌کرده است. در اینکه قدیمی‌ترین الگو، خود قالی و یا قطعه‌ای از قالی بوده است، بحثی نیست. در واقع، در بیشتر موارد، نمای نقشین قالی بسیار ساده و ابتدایی بوده و از یک یا دو و یا حداکثر از سه نقش مجرد تشکیل می‌شده است که در تمام سطح قالی پراکنده بوده‌اند. بعنوان مثال نقش‌های مجرد زیر را داریم: در چهار گوشه‌ها چند ستاره کوچک هشت پر؛ در لوزی‌ها گلها یا بوته‌های کاملاً استلیزه شده؛ در غنچه گلهای بسیار فشرده یک صلیب شکسته؛ نقش‌های مجرد تزئینی از چنگک، خطوط کوفی استلیزه شده؛ یا اینکه خود ساقه‌های تزئینی چنگک و غیره. این طرح‌های گوناگون را در بخش‌هایی از پاره‌ای قالی‌های کهن، مثل مقبره علاءالدین در قونیه، که تاریخ آن به قرن سیزدهم میلادی می‌رسد، باز می‌یابیم.

واگیره

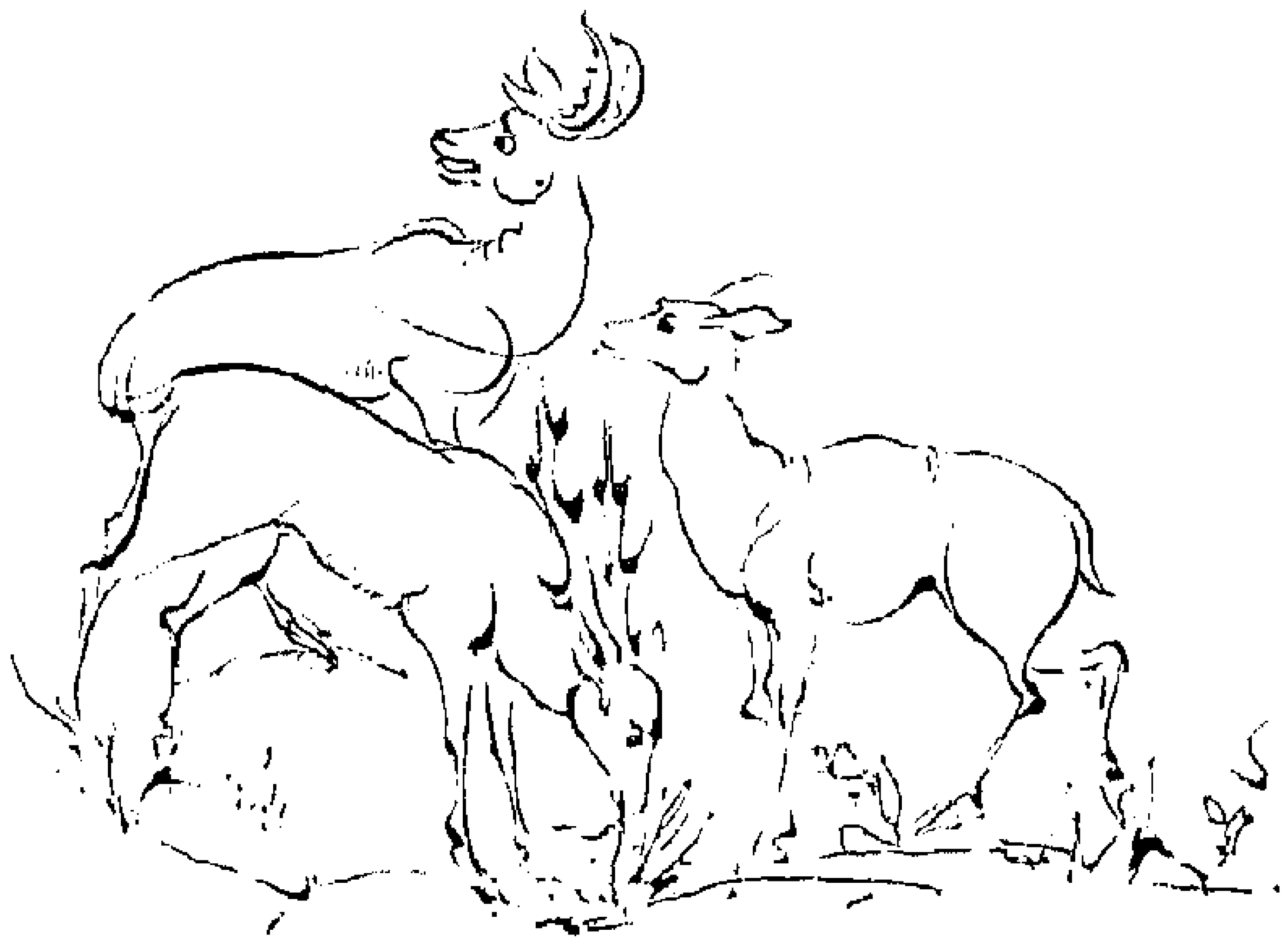
هنوز هم در ایران، بخصوص در بین کوچ‌نشینان و روستانشینانی که به بافتن قالی‌های گره‌ای می‌پردازند، از «*واگیره*» استفاده می‌کنند. واگیره قالی کوچکی منقش به نقش مجرد واحدی است که به تعداد زیاد در خود قالی تکرار شده است. در این مورد، محصولی به دست می‌آید که می‌توانیم آن را «*اختیاری*» بنامیم.

هنرمند بافنده می‌تواند به معنای کامل شیفته مدل و الگوی آن گردد. حتی وی می‌تواند براساس احساس خودش رنگ‌هایی را که در مدل به کار رفته است، تغییر دهد. حتی وی تا آنجایی آزادی دارد که در فضاهای خالی متن قالی، بین دو طرح، اشکال یا نقوشی را که ملهم از تصورات خاص خودش است، جای دهد. بعنوان نمونه، مراجعه شود به پاره‌ای تصاویر مبهم اشخاص، اسب‌ها، سگ‌ها، بزها، شترها و خروس‌هایی که برخی از قالی‌های قفقازی (بخصوص قالی شیروان) و جنوب ایران (قالی‌های شیراز) را منقوش می‌کنند.

استفاده از واگیره نسبتاً ساده است. اگر قالی را برگردانیم، در

پشت آن به وضوح کامل رج‌های گره‌هایی را که برای نقش کردن زده شده‌اند، ملاحظه خواهیم کرد. گره‌های چند رنگی که آن را تشکیل می‌دهد امکان تحلیل هر رج را فراهم می‌نمایند - غالباً نیز تعداد گره‌های تک رنگ کم هستند. بعنوان مثال پنج گره قرمز، سه گره سبز، یک گره سیاه، یک گره صورتی کم رنگ، سه گره آبی و شش گره قرمز دیده می‌شود. همین نظم در بافتن گره‌های قالی پی گرفته می‌شود و همین طور ادامه پیدا می‌کند تا اینکه رج‌های واگیره کاملاً تمام شود. سپس همین عمل را مجدداً آغاز کرده و ادامه می‌دهند تا اینکه بافت قالی تمام شود.

این روش‌ها برای پاسخ‌گویی و ارضای توقعاتی از محصول اولیه‌ای کفایت می‌کند که از طریق یک نقش ابتدایی و از نوع «تکرار» مشخص می‌شود. برعکس، برای خلاقیت‌هایی که در آنها طرح غنی‌تر و پر کنکاش‌تری وجود دارد و کاملاً از فرمول‌های «تکراری» فاصله می‌گیرد، کافی نمی‌باشند. در قدیم برای به وجود آوردن نقش‌های مشابه، به قطعه مقواهایی متوسل می‌شدند که پوشیده از یک توری بود. نقش را با رنگ‌هایش روی آن جا می‌دادند. در هر یک از مربع‌های کوچک این توری یک گره جای داشته است. در حال حاضر و بخصوص در کارگاه‌ها، نقش‌ها و رنگ‌های مربوط به آن را روی نقشه‌های میلی‌متری جای می‌دهند. بر همین اساس، در بیشتر محلات، استاد بجای اینکه در روی دار قالی کار کند، چشم خود را به نقشه می‌دوزد و تعداد گره‌های لازم را با رنگ‌های مربوط به آن‌ها، که برای خلق طرح لازم است، برای کارگران بافنده می‌خواند. و همین امر امکان بافتن دو تخته قالی هم نقش و هم شکل و مشابه را به طور همزمان فراهم می‌کند. این روش عملاً در کرمان و بخش‌های آن پیاده شده است. در بیشتر ایالات هند که از این سیستم الهام گرفته‌اند، به این نتیجه رسیده‌اند که به بهترین وجهی می‌توان از یک نقشه قالی که طراحی شده است صرفنظر کرد. قالی، گره به گره، در کتابی به نام «**تعلیم**» تشریح شده است و یک نفر این شرح را برای کارگران بافنده‌ای که در مقابل دستگاهشان نشسته‌اند، می‌خواند.



می‌دانیم که احکام قرآنی نشان دادن تصاویر انسانی را ممنوع کرده است[1]. معذالک هنرمندانی که قالی مشرق زمین را خلق می‌کنند، در سایه فن رنگرزی و رنگ‌آمیزی که حاصل یک قرن تجربه است، همیشه سعی دارند نسیمی از زندگی را با تصاویری که غالباً قراردادی و سنتی است به بیننده انتقال دهند. آنها به منظور جان و توان دادن به تصاویر، متوسل به یک چند رنگی پالایش شده و نقوش اضافی شده‌اند که ظاهراً از یک تصور ذهنی بسیار تند و کاملاً زنده زاده شده است. منشأ و خاستگاه رنگ در قالی‌های مشرق زمین این‌چنین است.

اوج رنگ‌ها و رنگ‌آمیزی را می‌توان در قالی‌های زیبای خلق شده در رنسانس عصر صفوی (۱۷۳۶ ـ ۱۵۰۲ میلادی)، قالی‌های قاهره (قالی‌های دربار ترک‌ها) ـ قرن شانزدهم تا قرن هجدهم میلادی ـ آفرینش‌های هندی‌ها در زمان استیلای امپراطوری مغول‌ها (قرن شانزدهم تا قرن هجدهم میلادی) بازیافت. ویژگی تمام این قالی‌ها سلسله‌ای از رنگ‌های بسیار گسترده است (که تعداد آن به ۲۰ رنگ می‌رسد) و غالباً نیز همراه با تلالؤ کاملاً زنده‌ای از نخ‌های گرانبهای طلایی و نقره‌ای است.

بعضی از مؤلفین میل دارند فن رنگرزی پشم‌های قالی را به هنری تشبیه کنند که دارای رموز و اسرار نهایی است و اسرار آن نیز با دقت و در اختفای کامل از پدر به پسر منتقل می‌شده است. این نوع نظریه تا اندازه‌ای قابل بحث است. بدون تردید این نظریه در جامعه‌ای که دارای یک قشر نخبه و محدود است و به یکی از اصناف صنایع دستی تعلق دارد و یک فعالیت معین و مشخص را انجام می‌دهد، قابل قبول است. به نظر می‌رسد که در کشورهایی از مشرق زمین که قسمت اعظمی از جمعیت آن به بافتن قالی‌های گره‌ای مشغولند و خودشان مواد لازم را برای کارشان فراهم می‌کنند، این نظریه غیرمحتمل باشد. ولی ظاهراً حداقل در مورد کارگاه‌های قدیمی دربار که در شهرهای بزرگ قرار داشته، چنین نظریه‌ای می‌تواند معتبر باشد. در قدیم در همین کارگاه‌ها اصناف به کار آماده کردن یک سلسله از پشم‌های رنگ شده‌ای اشتغال داشته‌اند که مایه‌های دقیق و پالایش شده آن از طریق استفاده از مجموعه‌ای از ماده‌های موجود رنگ کننده به وجود می‌آمد، است و غالباً نیز این ماده را از کشورهای دور فراهم می‌نموده‌اند. برعکس، در مورد مابقی محصول، بخصوص حاصل دست کوچ‌نشینان و روستاییان، از مواد رنگ کننده‌ای استفاده می‌شده که تعداد آنها کاملاً محدود بوده و در همان محل تهیه می‌شده و ویژگی‌های مصرف و عملکرد آن نیز برای همه شناخته شده بوده است.

رنگ کننده‌های طبیعی

تا زمان متداول شدن رنگ کننده‌های شیمیایی (بعضی تقریباً تا سال ۱۸۷۰ میلادی) رنگ‌آمیزی پشم‌های قالی‌ها منحصراً مبتنی بر استفاده از مواد رنگ کننده طبیعی بود. به استثنای اکسید آهن (ماده معدنی) و حشره قرمزدانه هندی یا مکزیکی (حشره‌ای کوچک)، تمام این مواد منشاء گیاهی داشته‌اند. این مواد به قالی‌ها مایه‌های گرم و تابان، نظیر همان مایه‌هایی را می‌دادند که در طبیعت وجود دارند و هرگز رنگ آنها مثل رنگ‌هایی که گاهی مواقع رنگ کننده‌های مصنوعی به وجود می‌آورند، سخت و خشن و یا «خفه» نبوده‌اند.

استفاده از این مواد مبتنی بر به کار بردن سه رنگ اصلی (قرمز، آبی، زرد) بوده است که با آنها رنگ‌های ترکیبی و مایه‌های میانی آنها به دست می‌آمده است. معذالک در اکثر موارد نیز از یک ماده، مستقیماً یک رنگ ترکیبی به وجود می‌آورده‌اند که نمونه‌ای از آن تهیه نمودن رنگ خرمایی از نوعی درخت بلوط بوده است. سپس اگر این رنگ خرمایی با سایر مواد موجود طبیعی (پوست انار، ریشه روناس و غیره) ترکیب می‌شد مایه‌های میانی این رنگ به دست می‌آمد. متداول‌ترین ماده تند و ثابت کننده *زاج* بوده است.

در مورد آبی که برای رنگرزی به کار می‌رود، این آب نیز به تبع سنگینی‌اش روی نتیجه کار تأثیر زیادی داشته است. در این مورد به قالی‌های تبریز اشاره می‌کنیم که با وجود استفاده از رنگ‌های بسیار زیبا و حالت نرم و ابریشمین آنها، عموماً دارای یک حالت خشک و خفه هستند. این عیب و اِشکال دقیقاً ناشی از «آب شور» است، یعنی آب شوری که از ویژگی‌های ناحیه تبریز است.

پاره‌ای مواد رنگ کننده

و این هم فهرست مختصری از مواد رنگ کننده‌ای که در کشورهای مختلف مشرق زمین برای رنگرزی پشمی که در قالی‌ها مصرف دارد و به کار می‌رود:

قرمز. در ایران و ترکیه ترجیح می‌دهند برای دست‌یابی به

---

۱. چنین نظریه‌ای ناشی از عدم اطلاعات کافی نویسنده است و صحت ندارد. م.

چنین رنگی از ریشه روناس (Rubia tinctoria) استفاده کنند و آن گیاهی است بوته‌ای که ریشه آن را پوست کنده و تبدیل به گرد می‌کنند. وزن گردی که به این ترتیب به دست می‌آید باید با وزن پشمی که رنگ شده مساوی باشد. برای به دست آوردن یک رنگ کاملاً مقاوم و پایدار، می‌بایست پشم رنگ شده را یک روز کامل در آب جاری قرار دهند و سپس خشک کنند. رنگ‌های بسیار زیبایی در مایه‌های سرخ و قرمز به دست می‌آورند که آن را «دوغی» می‌نامند. «دوغ» را با روناس می‌آمیزند و در زیر تابش نور خورشید می‌گذارند تا بجوش آید و تخمیر شود. قرمزدانه نیز یک رنگ قرمز به وجود می‌آورد (لاکی). این ماده را بخصوص از هند وارد می‌کنند، و در خود هند و در ایران جنوبی و شرقی (کرمان، یزد، خراسان) مصرف می‌شود. از ماده رنگ‌کننده‌ای که «جلک» نامیده می‌شود مایه‌هایی از رنگ آبی به وجود می‌آید. در قفقاز حشره دیگری به نام Prophyrophora Hamelii مایه اصلی رنگ ارغوانی را تشکیل می‌دهد که درخشندگی خاصی دارد و آن را در قالی‌های ارمنی، بخصوص در قالی‌های قدیمی‌ای که به نام «نقش اژدهایی» یا «کرمی ورتان Karmi Vortan» (قرمز ارمنی) معروف است می‌توان دید.

آبی. رنگ آبی توسط نیل و دقیق‌تر اینکه از محصول تخمیر شده برگ‌های درخت نیل به دست می‌آید. مایه رنگی که نیل به وجود می‌آورد، تیره و تقریباً سیاه است و آن را رنگ سرمه‌ای می‌گویند. این ماده را از تراشیدن دیواره‌های داخلی خمره‌های کهنه‌ای که نیل در آن تخمیر شده است، به دست می‌آورند.

زرد. در آسیای مرکزی رنگ زرد را از یکی از گل‌های استپ به نام «سورسیوو Sorcyov» می‌گیرند. در آسیای میانه، این رنگ را به ویژه از برگ مو و زعفران به دست می‌آورند. زعفران، که از پرچم‌های گیاهی به همین نام به دست می‌آید، بسیار گران تمام می‌شود و در مقابل نور نیز مقاومت کمی دارد. یعنی مایه‌های ضعیف آن در درازمدت ناپدید می‌شود. در ایران شرقی ترجیح می‌دهند که از یک گیاه شیردار که همه‌جا آن را «اسپرک» می‌نامند، استفاده کنند. این گیاه در خطه‌های خشک می‌روید و مایه‌های رنگ زرد بسیار گرمی را به وجود می‌آورد. اگر بخواهند رنگ مقاوم‌تری را داشته باشند، پوست انار به آن می‌افزایند. برعکس در ایران غربی از برگ‌های درخت مو و به ندرت از میوه‌های آلوی وحشی استفاده می‌کنند.

سفید و سیاه. برای داشتن چنین رنگ‌هایی به رنگ طبیعی خود پشم متوسل می‌شوند. پشم سیاه معمولاً پشم شتر است. معذالک بعضی از فرش‌های قدیمی دارای رنگ سیاهی است که از طریق اکسید آهن به دست آمده است. اکسید آهن ماده‌ای است که پشم را می‌خورد و موجب فرسودگی بسیار سریع قسمت‌های سیاه رنگ قالی می‌شود.

همین مورد نیز برای رنگ سبز وجود دارد که در بعضی از قالی‌های قرن گذشته فراهان ایران می‌بینیم.

چنانکه گفتیم رنگ‌های ترکیبی از اختلاط رنگ‌های اصلی با سایر مواد مثل: حنا، پوست سبز گردو، مازو، هسته‌های انگور و غیره به دست آمده‌اند. در قالی‌های مورد نظر ما رنگ سبزی که زمینه لچک‌ها را تشکیل داده و به نام *«آبی زنگاری»* نامیده می‌شود، توسط ترکیبی از شیر اسپرک (زرد) و سولفات مس (آبی) به وجود آمده است. با توجه به این نکته که نمک حاصله پشم را می‌خورد و به تدریج فرسوده کرده و ازبین می‌برد، تمام سطوح سبزرنگ آن به صورت فرسوده درمی‌آیند؛ در حالی که نقوشی که با رنگ‌های گوناگون دیگر بوجود آمده‌اند، درخشندگی خاص خود را دارند.

دانستیم که زرد زعفران، در مایه‌های ضعف آن، در مقابل اثرات نور بسیار حساس است. موردی را نیز که توسط «اچ. هیلدبراند»[1] در رساله گرانبهایش ذکر شده است می‌ستاییم که می‌گوید: نتیجه پشم‌های قرمز تیره‌رنگ، که با روناسی با کیفیت پایین رنگ شده‌اند و سپس در ادرار تازه گاو خیس خورده‌اند، عبارت است از رنگ باختگی که بخصوص پس از شستشوی شیمیایی کاهشی پیش می‌آید. خارج از این دو مورد استثنایی، تمام رنگ‌کننده‌هایی که مطرح شدند رنگ‌های قوی و ثابتی را به وجود می‌آورند، یعنی در مقابل تأثیرات آب و نور مقاومت می‌کنند.

رنگ کننده‌های شیمیایی

رنگ کننده‌های مصنوعی که بنیاد انیلین (جوهر نیلی) (قرمز کنگوئی، ماده رنگی قرمز و غیره) دارند پس از سال ۱۸۷۰ میلادی وارد ایران و ترکیه شدند و به سرعت مقبولیت عام یافتند زیرا که به هیچ وجه گران نبودند. ولی این رنگ‌کننده‌ها دارای ویژگی‌های بدفرجامی بودند، منجمله:

- رنگ‌های غیرثابت در اثر کم‌ترین تماس با آب «رنگ می‌دواندند»،
- مایه‌های خام و زننده و یا تیره که در غالب موارد حالت تضاد و تنافری بین آنها وجود دارد،
- یکنواختی حالت‌های رنگی آنها،
- فساد و خرابی آنها تحت تأثیر نور.

1. H. Hildebrand : Der Persische Teppich und Seine Heimat, Leeman, Zürich, 1951, P.22.

این معایب بخصوص در کارهای صنایع دستی خارج از شهرها فراوان بوده است. این معایب در محصولات شرکت‌های اروپایی که در ایران تأسیس شده بودند، کمتر ظاهر می‌شدند. در واقع امر، این شرکت‌ها ترجیح می‌دادند از رنگ‌کننده‌هایی که «کُرُمی» نامیده می‌شدند و دارای کیفیت برتری بودند و آنها را با بی‌کربنات پتاسیم مخلوط می‌کردند، استفاده کنند. برعکس محصولات ترکی، بخصوص در حوزه‌هایی که بیشتر غربی شده بودند؛ و محصولات کوچ‌نشینان آسیای مرکزی ایران و حتی تقریباً تمام محصول قفقازی، به سهم خود، کلاً رنگ کننده‌های شیمیایی را پذیرا نشدند.

در اوایل قرن گذشته، عکس‌العمل‌های نامساعد بازارهای صادراتی، حکومت ایران را وادار نمود تا شرایط انطباقی خاصی را مقرر دارد. بر این اساس حکومت ایران ورود رنگ‌کننده‌های انیلینی را، که زیان‌آور تشخیص داده شده بودند، ممنوع نمود. در مورد بقیه رنگ‌ها، تنها آنهایی که با «ثبات» بودند می‌توانستند وارد کشور شوند. ضمناً برای صادرات فرش‌ها نیز نرخ مالیاتی برقرار شد که نسبت درصد آن برای تولیداتی که با رنگ‌کننده‌های مضرّ رنگ شده بودند، بسیار بالا بود. با وجود وضع چنین قوانینی، برآورد می‌شود که امروزه رنگ‌های فوق برای رنگ‌آمیزی حدود ۵ تا ۱۰ درصد محصولات صادراتی ایران به کار می‌روند، که البته این درصد قابل توجه نمی‌باشد و در بیشتر موارد شامل قالی‌های تولید شده‌ای است که دارای کیفیت بسیار پایین هستند. حداقل اینکه این درصد موجب بدگمانی خریدارانی می‌شود که در امر خرید مردّد و حیران هستند و برای حل مشکل خود فقط یک راه در پیش دارند و آن اینکه تنها به صداقت و صلاحیت کسانی که برایشان قالی فراهم می‌کنند متوسل شوند. برای ازبین بردن هر نوع تردیدی، ما خود باید آزمایش و مطالعه کوچکی به عمل آوریم که این آزمایش ضمناً ما را قانع نیز خواهد کرد. برای چنین آزمایشی کافی است که پارچه سفیدی را که در یک محلول آلکالین یعنی محلولی که به طور غلیظی ماده صابونی دارد، یا در محلول نمک‌های آمونیاکی و یا محلول بسیار رقیقی از تیزاب‌ها خیس شده باشد، به شدت روی پُرز قالی بکشیم، اگر رنگ‌ها بنیاد آنیلین داشته باشند روی پارچهٔ سفید اثر بسیار واضحی می‌گذارند.

طریق دیگر اینست که شما به روش «مقایسه» متوسل شوید که عبارتست از مقایسه رنگ پُرز روی قالی با رنگ گره‌های پشت قالی، یعنی قسمتی که درست در مجاور تار و پود قرار گرفته است. اگر رنگ‌ها دارای کیفیت پایینی باشند، اختلاف رنگ به شدت دیده می‌شود و رنگ بُن گره‌ها پررنگ‌تر و مقاوم‌تر از رنگ روی فرش خواهد بود. معذالک متذکر می‌شویم که این روش به طور دقیق و کامل قانع‌کننده نیست. دلیل این امر آنست که حتی پاره‌ای از رنگ‌های طبیعی نیز در اثر تشعشع دائم نور به تدریج زایل می‌شوند. ضمناً نباید فراموش کنیم که در حدود نیم‌قرنی است که به بخش اعظمی از قالی‌های نو، با عملیات خاصی و به کمک محصولات شیمیایی حالت کارکردگی می‌دهند. هدف از این عمل، که بیگانگان و خارجی‌ها آن را «شستشو» می‌نامند، کاستن رنگ تند بعضی از رنگ‌های قالی‌هاست که به ذائقه غربی‌ها خوش نمی‌آید. بعلاوه، چنین عملی به قالی‌ها حالتی از کهنگی و قدیمی‌بودن می‌دهد که شاید قالی سال‌ها باید بماند تا به این حالت برسد. به دلیل همین عمل است که نسبت به روش دومی که برای شناخت رنگ‌ها بیان کردیم، نمی‌شود اعتمادی داشت.

عملیات ویژه (شستشو به منظور کاهش رنگ)

این عملیات ویژه، برحسب قواعد دقیقی در کارگاه‌ها و مؤسسات خاصی به عمل می‌آیند و با توجه به این امر که این عملیات فقط روی سطح پُرزدار قالی مؤثر است، لذا زیان‌آور نمی‌باشد. سطح قالی پس از این عملیات رنگ می‌بازد، در صورتی که درون انبوه پشم‌ها و پشت قالی رنگ اولیه خود را حفظ می‌کند. بنابراین، در مورد اکثر قالی‌های گره‌ای مشرق زمین، استفاده از روشی که به «مقایسه‌ای» مشهور است موجب این تصور می‌گردد که در بافت و رنگ‌آمیزی این قالی‌ها از رنگ‌های شیمیایی با کیفیت پست استفاده شده است. این امر به هیچ وجه با واقعیت منطبق نیست. حتی بدون ترس از پاره‌ای ردّیه‌ها و انکارها می‌توان گفت که در حال حاضر، در تمام مشرق زمین و بخصوص در ایران (کشور شماره یک از نظر تولید) مخصوصاً از پشم‌هایی استفاده می‌شود که به روش سنتی (رنگ طبیعی و گیاهی) رنگ شده‌اند و نیز از پشم‌هایی استفاده می‌گردد که برای رنگ آنها از عالی‌ترین رنگ‌های شیمیایی مثل نیل مصنوعی و یا رنگ‌کننده‌های «کُرمی» استفاده می‌شود. مسلماً پشم‌هایی که با رنگ‌های مصنوعی و شیمیایی رنگ شده‌اند، یعنی بخش دوم مطالب فوق، دارای درجه‌بندی تنوع رنگ و غنای مایه‌های آن، که مختص سایر پشم‌های بخش اول است، نیستند. معذالک همین پشم‌ها و رنگ‌ها نیز در مقابل تابش نور و اثرات آب، کاملاً مقاومت می‌کنند و دارای استحکام و دوامی می‌شوند که قابل توجه می‌باشد.

ابرش ها (رگه‌های روی فرش)

در مورد رنگ قالی آخرین تذکر را نیز بدهیم و آن هم مربوط به مواردی است که آنها را «ابرش» می‌نامند.

ابرش عبارت از تغییرات مایه‌های رنگ که گاهی مواقع رگه‌های افقی در روی قالی بوجود می‌آورد و در اکثر موارد در عمق قالی‌ها نیز به آنها برخورد می‌کنیم. در بیشتر مواقع، مصرف‌کننده قالی تا موقعی که آن را شستشو نداده است، از این رگه‌ها خبر ندارد. ولی پس از شستشوی قالی متوجه این رگه‌ها می‌گردد (البته در صورتی که وجود داشته باشد) و آن را نتیجه اهمال و بی‌دقتی بنگاه قالی‌شویی می‌انگارد و اعتراض و اقامه دعوی از همین‌جا آغاز می‌گردد و سبب مداخله کارشناس و حتی وکیل دعاوی می‌شود. کارشناس کاری ندارد جز اینکه تأیید کند مسئله شستشو در این امر هیچ دخالتی ندارد و ابرش‌ها در ارتباط با بافتن قالی و محل بافت آن است که گاهی در بین مردمان کوچ‌نشین و یا روستانشین قرار دارد. اگر با دقت به این نقیصه رنگ‌آمیزی توجه کنیم، متوجه نظم و انتظام آن خواهیم شد و همین امر امکان خواهد داد که تمام ارتباطات موجود بین این نقیصه‌ها و شستشوی بد را به کناری بگذاریم. زیرا اگر این عمل ناشی از یک شستشوی ناقص بود، قالی پوشیده از لکه‌های ناهمگون و درهم می‌شد. بنابراین، عملاً ابرش‌ها به هنگام رنگ‌آمیزی پشم‌ها و بخصوص وقتی که این پشم‌ها با رنگ‌های طبیعی رنگ می‌شوند، به وجود می‌آیند. رنگ‌کننده‌های طبیعی برعکس رنگ‌کننده‌های شیمیایی، نتایج ثابت و بدون تغییری ندارند. این امر یا ناشی از درجهٔ خلوص آنهاست که همیشه این درجه خلوص متغیر است و یا اینکه ناشی از ضوابط تجربی و مقیاس‌های تقریبی است که بر درجه آنها حاکم است. اضافه کنیم که ترکیب آبی نیز که برای رنگ‌آمیزی به کار می‌برند، روی نتیجه کار اثر می‌گذارد. این عمل بخصوص در محصولات کوچ‌نشینان، که بر حسب معمول، جایگاه خود را تغییر می‌دهند، دیده می‌شود. بنابراین، چنین نقیصه‌ای، به ندرت در روی قالی‌هایی که در کارگاه‌ها و کارخانه‌ها بافته می‌شوند، به وجود می‌آیند، زیرا در این نوع کارگاه‌ها می‌توان از چنین تنگناهایی به راحتی دوری جُست. کارخانه‌ها و کارگاه‌ها همیشه انبارهای بزرگی مملو از پشم‌های رنگ شده دارند و وقتی که یک ذخیرهٔ پشم در حین کار تمام می‌شود، بدون اینکه مشکلی پیش آید، پس از اندکی تلاش جای آن پُر می‌شود.

کارخانه‌دار، با داشتن چنین ذخایری می‌تواند سطح کیفیت محصولش را در حد مطلوبی نگه دارد: ولی بافنده خرده‌پا، کوچ‌نشین یا روستانشین، نمی‌تواند چنین امکانی را داشته باشد. او فقیر و ضعیف است و مرتباً محل اقامت خود را تغییر می‌دهد. بنابراین، ترکیب شیمیایی آبی که او برای رنگ‌آمیزی به کار می‌برد، به تبع تغییر مکان، تغییر می‌کند و همین امر مانع می‌گردد که او همیشه به همان رنگ اولیه خود برسد. وقتی که او ذخیره پشم رنگ شده‌اش را تمام کند، از اینکه پشم دیگری را که غالباً دارای مایه دیگری از همان رنگ است، به کار برد، ابایی ندارد. همین امر در پاره‌ای از موارد، بیانگر این نقش‌ها و رنگ‌های رگه رگه است که به مایه‌هایی گوناگونی از یک رنگ مربوط می‌گردد.

پس از توضیح علت «ابرش»ها، لازم است متذکر شویم که این نقیصه در بیشتر مواقع بی‌اهمیت است. حتی بعضی از مؤلفین ابرش‌ها را به مثابه عناصری ارزیابی کرده‌اند که موجب افزایش ارزش قالی می‌گردند. حتی اینان تا به جایی برای این رگه‌های رنگی ارزش قایل شده‌اند که آنها را همانند رگه‌های درون الماس ارزیابی کرده‌اند. این ارزیابی جذاب آمیخته با مدح شاید اندکی افراط‌کارانه است. مسلماً، رگه‌ها دلیلی بر بی‌آلایشی قالی به عنوان یک محصول ایلی و ابتدایی هستند. معذالک همین رگه‌ها بعنوان یک نقص به حساب می‌آیند و تأکید می‌کنیم که این نقیصه‌ها کاملاً خاص و غیرعادی می‌باشند. در قالی‌هایی که دارای زیبایی فوق‌العاده‌ای باشند این رگه‌ها یا اصلاً به حساب آورده نمی‌شوند و یا اینکه کلاً قابل اغماض هستند. در محصولات متوسط و متداول می‌توان گفت که این رگه‌ها جزو نقایص کوچک می‌باشند. به منظور تعمیم موضوع، به نظر ما با بررسی هر مورد، یا نوع قالی و ارزش زیباشناختی آن و یا گسترش رگه‌ها و ناهمگونی رنگ‌بندی آن، که کم و بیش روی آن تأکید شده است، بهتر است اساس کار خود را روی روشی پایه‌ریزی کنیم که بیشتر مطمح نظر می‌باشد و به حساب می‌آید.

مواد

ابریشم ـ پشم ـ پنبه

باتوجه به مواد مصرفی، قالی‌ها را به دو مقوله تقسیم می‌کنند: قالی‌های پشمی و قالی‌های ابریشمی. در مقوله دوم، قالی‌های زیبا و باشکوهی را می‌توان دید که شاید جزو زیباترین قالی‌های گره‌ای به حساب می‌آیند. معذالک این قالی‌های ابریشمی درصد بسیار ضعیفی از تولید قالی را تشکیل می‌دهند، زیرا بسیار گران تمام می‌شوند و بسیار لطیف و سریع‌التأثیر هستند و همین امر با قاطعیت تمام آنها را از مصارف متداول برکنار می‌نماید. در قدیم آنها را در کارگاه‌های دربار می‌بافتند تا به عنوان هدیه تقدیم سلاطین و شخصیت‌های عالی‌مقام خارجی گردند. در این مورد بعضی از قالی‌ها را ذکر می‌کنیم: قالی‌های کاشان و اصفهان (قرن هفدهم میلادی) با نخ‌های طلایی و نقره‌ای معروف به ***قالی شاه‌عباسی*** که برای مدتی آنها را بناحق «***قالی لهستانی***» می‌نامیدند. قالی‌ای که در موزه وین به نام «***مملوک***» نامیده می‌شود (قاهره، قرن شانزدهم میلادی) و قالی‌های هندی که قبلاً در قسمت «فشردگی گره‌ها» از آنها صحبت شد (بیش از ۴ میلیون گره در هر مترمربع). در قرن‌های هجدهم و نوزدهم میلادی اکثر قالی‌های ابریشمی در ایران و ترکیه بافته می‌شدند. تولید و بافت قالی‌های ابریشمی در چین و آسیای مرکزی بسیار اندک بوده و در قفقاز نیز چنین قالی‌هایی وجود نداشته است.

در قالی‌های ابریشمی تار و پود معمولاً از نخ‌های ابریشمی تشکیل شده‌اند. برعکس، در قالی‌های پشمی، نخ‌ها یا منحصراً از پشم هستند و یا اینکه مخلوط، یعنی تارها از پشم و پودها از ابریشم و یا برعکس. گاهی مواقع برای جان دادن به نقش‌ها و برجسته جلوه دادن آنها و یا اینکه حالت تابان و درخشانی به آنها داده شود، بعضی از نقش‌های قالی‌های پشمی را از ترکیب نخ‌های ابریشمین می‌بافتند.

قبلاً صنعت تولید قالی فقط استفاده از پشم را جایز می‌دانسته است. امروزه بیش از پیش، مصرف نخ پنبه‌ای را ترجیح می‌دهد که از پشم ارزان‌تر است و بسیار کمتر تغییر شکل می‌دهد. قالی‌ای که با نخ پنبه‌ای بافته شده است دارای لبه‌های موجدار و یا نامنظم نیست در صورتی که برعکس، لبه‌های قالی‌هایی که تماماً از پشم بافته شده‌اند دارای چنین حالاتی هستند.

در ترکیه و در مرکز و ایران غربی، برای بافتن قالی، از پشم گوسفند و بخصوص از پشم گوسفندهای دمبه‌دار استفاده می‌شود. معذالک، گاهی نیز از پشم طبیعی شتر، به رنگ‌های طبیعی آن و سیاه و از کرک بز نیز به ندرت استفاده می‌شود.

مطلوب‌ترین کیفیت‌های پشم آنهایی هستند که دارای الیاف تلفیقی باشند، زیراکه محکم هستند و از یک تلاءلوء ابریشمین برخوردار می‌باشند. پشم‌هایی که استفاده از آنها توصیه نمی‌شود، پشم‌هایی هستند که از پاها و یا زیر شکم حیوان به دست می‌آیند، زیرا الیاف آنها کوتاه است و به هیچ وجه استحکام ندارند. مقاوم‌ترین پشم‌ها، پشم‌هایی هستند که واخیده نشده‌اند؛ ولی در موقع ریسندگی، حالت یکنواختی به نخ نمی‌دهند. در اکثر موارد، در قالی‌هایی که دارای گرهٔ فشرده هستند، از پشم واخیده استفاده می‌شود. به طور کلی و عموماً ریسندگی توسط دست انجام می‌گیرد. برعکس، درمورد پشم‌های واخیده شده، ریسندگی آنها بطور مکانیکی انجام می‌شود.

شرایط اقلیمی درکیفیت پشم نقش مهمی را ایفا می‌کند.

از بین پشم‌ها به پشم‌های زیر اشاره می‌کنیم: پشم‌هایی که توسط کوچ‌نشینان افشار، بختیاری و قشقایی (ایران جنوبی و مرکزی) تولید می‌شوند. پشم‌های ناحیه کرمان (تولید بسیار کم ولی فوق‌العاده عالی). پشم‌های ناحیه خراسان همراه با پشم‌های تولید شده توسط کوچ‌نشینان بلوچ، عمده پشم تولید شده ایران را تشکیل می‌دهد. پشم‌های ناحیه ایران غربی (پشم‌های تولید شده توسط کوچ‌نشینان لر و کرد که به بازار کرمانشاه سرازیر می‌گردند) و از نظر کیفیت از پشم‌های فوق‌الذکر بهتر هستند. پشم‌های ماکو، سردار، اردبیل و لتیش که در قالی‌های تبریز به‌کار می‌روند. بعضی از پشم‌های خراسان که بسیار مورد توجه است و «***کُرک***» نامیده می‌شود. این پشم که نرم و براق است نه‌تنها از پشم چینی زمستانه گوسفندان و بزها به دست می‌آید بلکه از شانه کردن آنها نیز حاصل می‌شود.

پشم مرده (تبش)

متاسفانه در متداول‌ترین قالی‌ها از پشم‌هایی با کیفیت پایین نیز استفاده می‌شود. بدترین این نوع پشم‌ها پشم مرده (تبش) یا پشم دباغی است که توسط آهک از روی پوست حیوانات مرده و یا کشته شده جدا می‌شود. این عمل موجب سخت شدن پشم‌می‌گردد و نرمی، انعطاف پذیری و شفافیت طبیعی آن را زایل می‌کند. علاوه بر آن، وقتی که این پشم را با رنگ‌های مختلف می‌آمیزند (مثلا قرمز)، چنین رنگ‌هایی دارای آن شفافیتی نیستند که از پشم قیچی شده از روی حیوان زنده به دست می‌آید.

اندازه‌ها

قالی

در تمام مشرق زمینِ مسلمان‌نشین از جمله هند، کلمه «قالی» به طور کلی بیانگر قالی‌های گره‌دار است. طبق گفته «یاقوت حموی»[1] جغرافیدان عرب (قرن چهاردهم میلادی)، این کلمه خلاصه شدهٔ واژه «کلیکله Kalikalah» (به زبان عربی، ارض روم) است و همین واژه نیز تحریف شده نام‌نگاری ارمنی «گرین کهله» است که یک شهر ارمنی می‌باشد و باز هم به قول یاقوت، این شهر مرکز بافت قالی‌های بزرگ بوده است. قالی‌هایی کوچک و یا متوسط غالباً دارای نام‌گذاری خاص‌تری هستند. لذا، این کلمه در اکثر مواقع به قالی‌هایی اطلاق می‌شود که دارای اندازه‌های بزرگ و بسیار بزرگ هستند (مثلاً ۴/۵۰×۳/۵۰ متر و بزرگ‌تر از آن).

کَلّگی یا کَلّه‌ای

اسم مصغر «قالیچه» (قالی کوچک) است و معمولاً به قالی‌هایی اطلاق می‌شود که چندان بزرگ نیستند، در صورتی که کلمه کلّه‌ای یا کلگی یا «قالی سرانداز» (این اصطلاح به گفته بعضی‌ها به هیچ وجه رابطه‌ای با کلمه قالی ندارد) نامی است که به قالی‌های متوسط یا بزرگی داده شده است که معمولاً باریک و بلند هستند (۱/۷۰ تا ۲ متر و ۴ تا ۵ متر). این نسبت‌ها و ابعاد را بیشتر در تولیدات گذشته می‌بینیم تا محصولات عصر حاضر. در محصولات جدید و باب روز، قالی‌هایی که دارای ابعاد متوسط یا بزرگ هستند تا حدودی به شکل مربع می‌باشند و اگر هم به صورت مستطیل باشند، طول آنها فقط یک متر بیش از عرض آنهاست.

کناره

در زبان فارسی کلمه «کناره» بیانگر حاشیه و لبه است و در امر مربوط به قالی نیز کلمه «کناره» به نوعی قالی اطلاق می‌شود که ابعاد آن بین ۰/۸۰ تا ۱/۱۰ متر عرض و ۳ تا ۷ متر طول تغییر می‌کند. ابعاد این قالی‌ها یادآور موقعیت فرش‌ها در اطاق‌ها و تالارهای ایرانی است. یعنی در وسط تالار قالی بزرگ قرار می‌گیرد که به آن «میان فرش» می‌گویند. این قالی از دو طرف توسط دو تخته قالی کناره‌ای که در دو طرف آن انداخته می‌شوند و دارای طول برابر هستند، محصور می‌شود. قالی دیگری که بلند و باریک است و به آن کلّه‌ای می‌گویند در طرف بالای «میان فرش» قرار می‌گیرد و بر قالی‌های «کناره‌ای» و قالی «میان فرش» عمود میشود و این مجموعه را کامل می‌نماید. گاهی نیز این مجموعه را به صورت نقش در روی یک تخته قالی بزرگ به وجود می‌آورند. این چهار قطعه قالی که در محصولات قالی‌بافی جدید نادر هستند، برای تجار قالی مغرب زمین بیش از آنکه یک مجموعه مطلوب برای خوش سلیقه‌ها باشد، یک مجموعه عجیب و شگفت‌انگیز را تشکیل می‌دهد.

دوزرع ، پرده ، سجاده

برای مشخص کردن قطعاتی با اندازه متوسط یا کوچک، سه اصطلاح به کار می‌برند که عبارتند از دوزرع، پرده، سجاده. واژه «دوزرع» نشان می‌دهد که طول قالی ۲ زرع است یعنی ۲/۲۰ متر (زرع واحد اندازه‌گیری طول برای ایرانیان است که اندازه آن حدود ۱/۱۰ متر می‌باشد). در واقع چنین نامگذاری جز بیان اندازه تقریبی چیز دیگری نیست، زیرا که ابعاد قالی‌های دو زرع در حدود ۲ متر طول و ۱/۴۰ متر عرض می‌باشد. ابعاد **پرده** نیز تقریباً اندازه همین قالی‌های دوزرع است.

کلمه «*سجاده*» نیز که غالباً آن را با قالی دوزرع اشتباه می‌گیرند بعضاً نشانگر قالی‌ای است که اندازه آن تا حدی کوچکتر است. براساس گفته «کاراپاسک»[2] این کلمه مشتق از «سجاد» است، یعنی «کسی که برای ادای نماز خم می‌شود». بنابراین همین کلمه یادآور مصرف مذهبی این قالی‌ها می‌باشد. ابعاد آنها بین حدود ۱/۸۰ ـ ۱/۵۰ متر طول و ۱/۳۰ ـ ۱ متر عرض در نوسان است.

نمازه یا جانماز

کلمه فارسی ***نمازه*** (جانماز) بازهم بهتر از قبلی نشانگر مورد مصرف دینی این قالی‌هاست زیرا که نمازه دقیقاً نشانگر قالی نماز می‌باشد. در امر تجارت، این کلمه هم به قالی‌هایی اطلاق می‌شود که حقیقتاً مخصوص نماز می‌باشند و هم به قالی‌هایی که به هیچ وجه ارتباطی با دین ندارند، و در این مورد فقط ابعاد این نوع قالی‌ها مورد نظر هستند. برای اینکه یک قالی شایستهٔ چنین نامگذاری باشد کافی است که دارای ۱/۴۰ تا ۱/۶۰ متر طول و ۰/۸۰ تا ۰/۹۰ متر عرض باشد. در آسیای مرکزی، ترکیه و قفقاز قالی‌های مخصوص نماز دارای نام دیگری هستند و آنها

1. Armenag Sakisian : Pages d'art arménien, Paris 1940, Page 27.

2. J. Karabacek : Die Persische Nadelmalerei Susandschird, 1881.

را «**تمازلیخ**» می‌نامند.

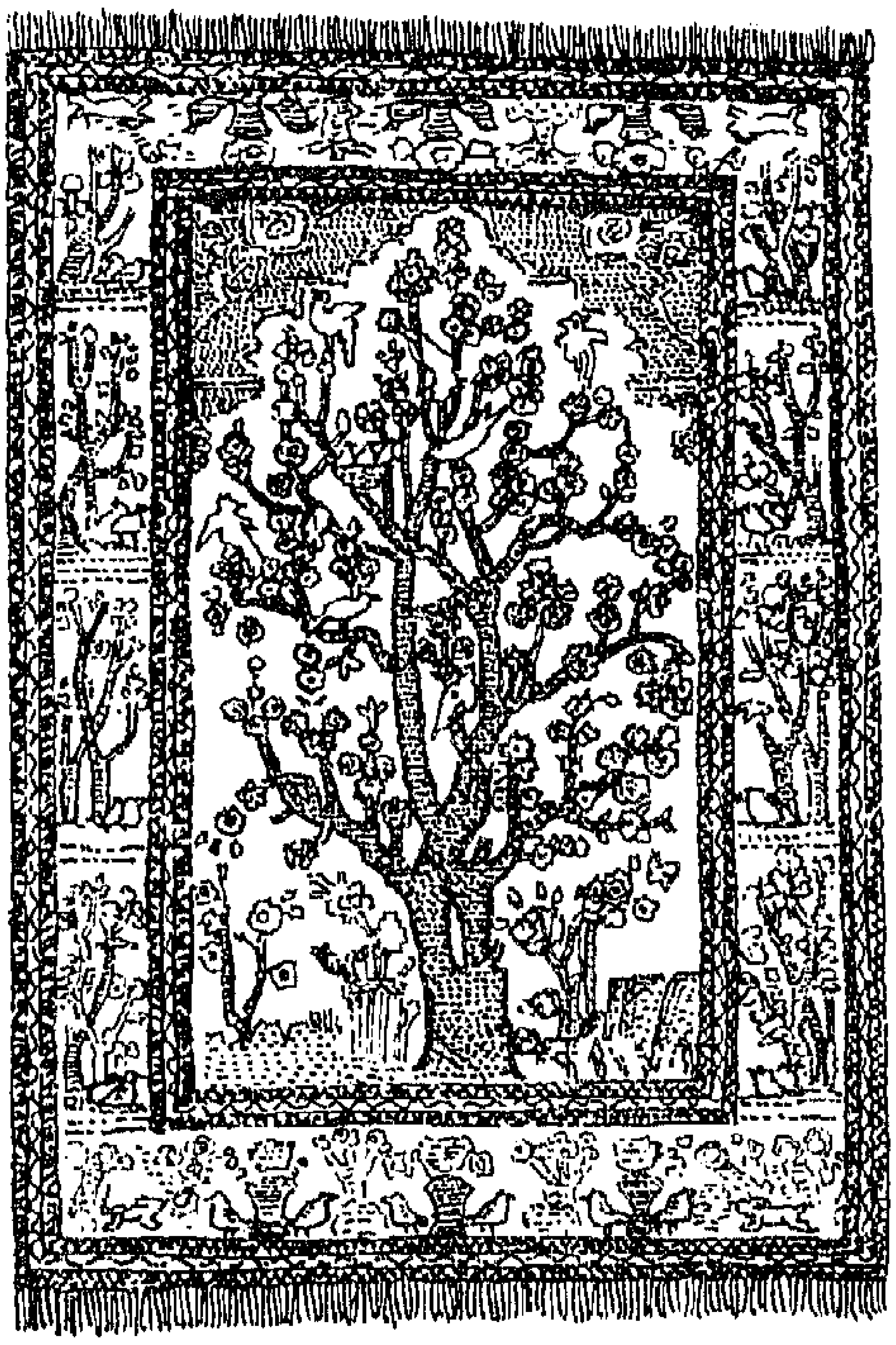
زرع و نیم

اگر دقیقاً درگیر ابعاد فوق باشیم باید از قالی‌هایی نیز نام ببریم که به نام **زرع و نیم** معروف هستند (زرع و نیم یعنی یک زرع و نیم طول که در حدود ۱/۶۵ متر می‌شود). در واقع، این نام را به بعضی از محصولات همدان داده‌اند که نسبت ابعاد آن کوچکتر هستند مثلاً ۰/۷۵×۱/۳۰ متر.

بعضی از قالی‌های افغانستان نیزکه به نام «چارپای ـ Ciarpay» نامیده می‌شوند دارای ابعاد مشابه هستند. از این قالی‌ها نیز، مثل قالی قبلی، ترجیح می‌دهند به عنوان زیررختخوابی استفاده کنند. این نام از طول آنها گرفته شده که چهار قدم افغان است (افغان‌ها به این قالی‌ها چارپایی Chaer-Pai می‌گویند).

یاستیک

قالی‌های به ابعاد بسیار کوچک (مثلاً ۰/۵۰×۰/۸۰ متر یا ۱×۰/۶۰ متر یا ۰/۵۰×۰/۵۰ متر) بیشتر با کلمه ترکی «**یاستیک**» نامیده می‌شوند تا کلمه فارسی «**پشتی**». در بیشتر مواقع این قطعات کوچک عبارتند از «چنته» یا «توربا» که در ابتدای امر به منظور جا دادن وسایل و اشیاء کوچ‌نشینان و مردمانی در نظر گرفته شده بوده است که تولیدکننده قالی بوده‌اند. یکی از دو سطح این توبره‌ها از یک قطعه قالی کوچک تشکیل یافته است که در موارد ضروری به عنوان مُتکّا نیز مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این مقوله مربوط به قالی‌های بسیار کوچک، از توبره‌های دوطرفه‌ای نام ببریم که ترک‌ها آن را «**مهبلیک** ـ Hehbelik» و فارس‌ها آن را «**خُرجین**» می‌نامند. در همین مورد از «**رو زینی**» (رویه زین) نام ببریم که غالباً چهارگوشه هستند و شکاف بزرگی برای عبور قاچ زین دارند. بهترین «رو زینی»ها که کار خوبی روی آنها شده است مربوط به



قالیچه زرع و نیم، سجاده‌ای

«صحنه» می‌باشند. «**مفرش**»ها را نیز فراموش نکنیم. اینها رختخواب پیچ‌های بزرگ سفری قفقازی هستند که به محصولات مشروحه در فوق شباهتی ندارند. در واقع امر، مفرش‌ها به معنای واقعی، قالی گره‌دار نیستند. اینها فرش‌هایی هستند که به روش بافت «سومک» ها (مراجعه شود به طبقه‌بندی «سومک» ها) بافته شده‌اند و سطح آنها پُرزدار نیست.

مقبولیت عام و گسترش قالی گره‌ای در مغرب زمین پدیدهٔ شگفت‌انگیزی را تشکیل می‌دهد که بیش از ۷۰۰ سال است تداوم دارد. بدون هیچ نوع تردیدی، می‌بایست این پدیده را در رابطه با نقوش تزئینی این قالی‌ها دید و علت آن را می‌توان در این عبارت یافت: در قالی، شکل و اندازه آنها در سطوح دیگری قرار دارند. نقش در قالی‌ها، عصاره و افاده معنای بسیار نزدیک و صمیمی است که بین هنرمند بافنده و محیطی است که این هنرمند در آن زندگی می‌کند. بنابراین، بین شخص مشرق زمینی و مکان اقامت وی رابطهٔ غیرمستقیمی وجود دارد که «اردمان» آن را بشرح ذیل به زیبایی و با موشکافی زیادی تشریح کرده است. منشاء و خاستگاه این رابطه «با وجود اینکه قرن‌ها از زندگی یکجانشینی می‌گذرد، یادآور یک زندگی گذشته در زیر چادرهاست. آنهایی که چمباتمه می‌زنند، چهارزانو می‌نشینند و یا به راحتی، و سادگی روی تشک و متکا می‌خوابند، نسبت به آنهایی که روی صندلی می‌نشینند و در روی تخت می‌خوابند، رابطه مستقیم‌تری با زمین دارند. زمین به مثابه یک فضای بسیار بزرگ و خالی، برای آنها چیزی است که هیچ وجه مشترکی با اطاق‌های ما ندارد. اطاق‌هایی که با اسباب و وسایل زندگی و حصاری چون دیوارها، خصائص طبیعی خود را ازدست داده‌اند. همین امر به بهترین وجهی بیانگر آنست که چرا مغرب زمین تولیدات و محصولات قالی دیوارکوب خود را گسترش داده در حالی که مشرق زمین توجه خود را فقط معطوف به قالی‌هایی کرده است که اختصاص به کف زمین دارند»[1].

قالی‌های مشرق زمین توسط مردمان گوناگونی تهیه می‌شوند، که دارای اعتقادات و باورهای مذهبی همگونی نیستند. ولی همین قالی‌ها که به صورت یک پدیدهٔ هنری منحصربفرد درمی‌آیند، معرف خلاقیت و محصولی است که به قوی‌ترین صورتی، مُهر ایده‌آل زیباشناختی جهان اسلام بر آن خورده است. یعنی همان جهان اسلامی که ما، نه‌تنها بزرگ‌ترین بخش شاهکارهای قدیمی «بافت قالی گره‌ای» را مدیون آن هستیم بلکه عمدهٔ تولیدات جدید و باب روز قالی را نیز از همین جهان داریم.

هنرمند مسلمان به نمادین کردن یک ایده‌آل هنری سوق داده می‌شود و به آن می‌پردازد و کار وی هر قدر که از طبیعت فاصله بیشتری می‌گیرد، ایده‌آل وی در آن کار تجلّی بیشتر و بهتری می‌یابد و رفتار او مبتنی و متکی بر نکات زیر است:

۱ـ برتری دادن به رنگ و نقش، این همان ارجحیتی است که قبلاً در جهان قبل از اسلام، در مقابله با هنرهای تجسمی یونانی ـ رومی متداول بوده است.

۲ـ داشتن رابطه نزدیک و صمیمی با دستورات و مقررات آئینی (که نگارگری از موجودات جان دار را ممنوع می‌کند و منظور از این امر پرهیز از تمایل کفرآمیز رقابت با خداوند در جهت تجاوز به قدرت خلاقیت او می‌باشد) و یا داشتن همین رابطه صمیمی نزدیک با جریان‌های عرفانی که مافوق اندیشه غربی است. گرایش به تجرید عناصر طبیعی از همین جا ناشی می‌شود و به اشکال زیر تجلی می‌کند: زینت‌های گل‌سرخی یا ستاره‌ای، زینت‌هایی مانند برگ درخت خرما، گل‌های بزرگ ـ اینها نگاره‌های اصلی نقش کردن قالی، بخصوص قالی‌های ایران هستند. این نقش‌ها عناصری را تشکیل می‌دهند که به طور خالص و ناب وهمی و خیالی هستند و در هیچیک از نشانه‌های گیاهی موجود در طبیعت نمی‌توانند برای خود جایی را بیابند. در ضمن نتیجه چنین کاری یک‌گسترش هماهنگ از نقش‌های همگون با اعتدال و قرینه‌های محکم و بقاعده، تکرار عناصر مشترک و ترکیب‌های متبادل از اینها و غیره است. این نقش‌های مجرد و مستقل، از اصول ترکیبی نشأت می‌گیرند و ملهم از ریاضیات و هندسه می‌باشند. اینها به تدریج توسط اندیشه غربی شکل گرفته‌اند و پی‌گیر اثرات فرهنگ فیثاغورثی هستند.

آرایش و نقش طبیعی

در قالی‌های دو قرن پیش مشرق زمین ـ که موضوع بررسی ما می‌باشد ـ دو مقوله را می‌توانیم از یکدیگر تشخیص دهیم که عبارتند از قالی‌هایی با نقش ملهم از طبیعت و قالی‌هایی که دارای نقوش هندسی هستند.

این تقسیم‌بندی به عناصری که در هر یک از دو مقوله وجود دارند و قطعاً در هر دو حالت همانند می‌باشند، مثل عناصر گیاهی که تقریباً به صورت تغییر شکل یافته‌اش کم و بیش در تمام قالی‌های مشرق زمین پیدا می‌شوند، کمتر مربوط می‌گردد. در حالی که بیش از هر چیزی با میزان استلیزاسیون، سلیقهٔ طبیعت‌گرایانه و مشاهده واقعیت، که تمامی آنها شدیداً مشهود هستند، در رابطه می‌باشد.

نقش طبیعی، مُلهم از شاهکارهای ایرانی و ترکی مربوط به قرن‌های شانزدهم و هفدهم میلادی است که از یک هنر تعلیم

1. Kurt Erdmann : Der Orientalische Knüpfteppich, Tübigen, 1956, P.9

یافته و پالایش شده نشأت می‌گیرد. این شاهکارها در کارگاه‌های درباری و توسط هنرمندان و نگارگران فوق‌العاده‌ای فراهم می‌شده است. این هنرمندان و نگارگران با تزیین گل و بوته‌ای و گیاهی اشکال را به چنان کمالی می‌رسانند که نظیر آنها را در هیچ جای دیگر نمی‌توان بازیافت.

در روی تمام سطح قالی و در یک غنای کامل از تنوع رنگ، گسترش پیچیده و انباشته‌ای از گیاهان را ملاحظه می‌کنیم که جزئیات آنها عبارتست از گل‌ها، برگ‌هایی با عالی‌ترین ظرافت‌ها، برگ‌های درخت خرما، نقوش مُلهم از گل سرخ، پیچک‌ها و شاخه‌هایی که به صورت اسلیمی در روی فرش پخش شده‌اند. این تزئین گوناگون، جزیی‌ترین مکان خالی زمینه را که به صورت ترنج هایی به اشکال مختلف است، پُر می‌کند (ترنج ها معمولاً به شکل کاملاً گرد و یا گردی که به چند قطعه تقسیم شده است: بیضی، ستاره، شش ضلعی، آویزدار و غیره هستند) و یا اینکه بازی و آرایشی از برگ‌هاست که با نظم خاصی کنار هم گذاشته شده‌اند. اگر این برگ‌ها در یک چهارچوب ظاهر شوند، می‌توانند یک نقش فیگوراتیو و یا اینکه یک نقش زیبای خطاطی، با ترکیب‌های شعری یا کتیبه‌های خطی مذهبی باشد. به این مجموعه نقش‌های تزئینی می‌توانیم نقشی را اضافه کنیم که دارای منشاء چینی است - به نام «چی - Tchi» - ابری به شکل نوار یا گلوله، نمادی از آسمان، «تی ین Tien» عالی‌ترین امپراطور مذهب کنفوسیوس است. این نقش در سایه هجوم مغول‌ها متداول گردید و گسترش یافت. هنر هندی، هنر ترک و هنر ایرانی، با موفقیت تمام این نقش را در محصولات بعدی قالی خودشان اقتباس کردند. این نقش فقط به عنوان یک عنصر تزئینی در این هنرها به کار رفته است و لذا دارای هیچ نوع نشانه نمادین نمی‌باشد.

هنگامی که گرایش‌های یأجوج مأجوجی و گریزهای قابل اغماض از فرامین مذهبی خود را تحمیل کرده بود و برخلاف نص قرآن، نگارگری از وجود انسانی را در قالب انسان‌های همراه با حیوانات مجاز دانسته بود، ایرانیان به دلایل مذهبی دارای بیشترین امکانات برای نقش‌آفرینی و مصور نمودن و تزئین قالی‌ها بوده‌اند. در قالی‌های ایرانی، متداول‌ترین تصویرها مربوط به سوارکاران و حیوانات می‌شود یعنی صحنه‌هایی از شکار یا نبرد بین جانوران وحشی. در کنار این تصاویر واقعی، تصاویر دیگری را نیز می‌بینیم که وهمی و غیرقابل تصور می‌باشند و به حوزه اسطوره‌شناسی تعلق می‌یابند (در این مورد مراجعه شود به آثار قدیمی ایرانی، آثار هندی یا قفقازی که در آنها فرشته‌های بالدار، تعدادی اژدها که با سیمرغ های افسانه‌ای می جنگیدند، «وق - وق» یا درخت سخنگو که شاخه‌های آن به سر حیوانات ختم می‌شود و گاهی نیز این درخت بدون تنه و به شکل پیچ و خم‌های اسلیمی مرکب از گیاهان نشان داده می‌شود. همچنین مراجعه شود به بعضی حیوانات عجیب ترکیبی که ظاهراً از تصورات شدید ذهنی ژروم بوش "Jérôm Bosch" نشأت می‌گیرد). معذالک خود تمام این موضوعات نیز فقط به عنوان یک نقش تزئینی مطرح هستند و اینکه نشانی از موضوع خاص داشته باشند در نقوش تزئینی قالی‌ها گنجانده شده‌اند. این نقش‌ها نمایانگر توجه و اشتغال خاطر دائمی به عملی هستند که این عمل قبلاً به صورت مجموعه‌ای در چهارچوب هنرها مورد آزمایش قرارگرفته است و تمام هنر اسلامی عمیقاً متأثر از آن است.

کلیه این نقوش و تزئینات، که می‌توانیم آنها را هم درباری و هم طبیعت‌گرایانه بنامیم، با وجود انحطاط سبک و تکرارهای ارادی و از روی هوس پی‌درپی و خسته‌کننده، پس از گذشت قرن‌ها باقی مانده و هنوز هم به طور گسترده‌ای در فرش‌های ایرانی و به صورت جدیدتر، در فرش‌های ترک، خود را نشان می‌دهند.

نقش هندسی و منظم

دومین مقوله از نقش عمدتاً از طریق سبک هندسی‌اش قابل تشخیص است. در اینجا نیز با همان موضوع مقوله قبلی مواجه هستیم یعنی نقش‌های گیاهی و - ندرتاً - تصاویر انسانی یا حیوانی و یا اینکه نقش‌های گیاهی که مطلقاً با سیاهه نقش‌های قالی‌های کلاسیک بیگانه است که عبارت بودند از ستارگان، لوزی‌ها، هشت‌گوشه‌ها، نقوش درهم، اسلیمی‌ها، نشانه‌های هندسی و منظم، چند ضلعی‌های مدرج، چلیپا، کنگره‌ها، عناصری به شکل چنگک، X و S و غیره. به هر حال، در غالب موارد، شکل‌های مجرد و شکل‌های گیاهی را در روی یک قالی می‌توان پیدا کرد.

در مورد پاره‌ای از محصولات که توسط جمعیت‌های کوچ‌نشین تهیه می‌شود، نقش مجرد و هندسی نشانگر سطح ابتدایی تمدنی است که آنها را ایجاد کرده است. معذالک از گذشته تا حال، هنگامی که پدیدهٔ نقش در یک محیط فرهنگی‌تر و پالایش یافته‌تری گسترش می‌یابد می‌توانیم آن را منتسب به هنر اسلامی و روابط آن با مذهب بنمائیم. ممنوعیتی که اسلام برای نگارگری از حیوانات جان و توان‌دار قائل شده بود، هنرمند را وادار می‌کرد تا هر چه بیشتر در پی شکل‌های ساده‌تر و پالایش یافته‌تر باشد و یا اینکه به نقش‌های خطاطی روی آورد. این امر وی را از خطر متهم شدن به بت‌پرستی برحذر می‌داشت و از وسوسه و اغوای رقابت با الله، که خالق همه چیز است،

برکنار می‌نمود. به همین دلیل، اگر هنرمند نشانه‌ها یا نمادهایی را استفاده کرده است که از سایر مذاهب و یا باورها و اعتقادات شرک و بت‌پرستی گرفته شده‌اند، به این نوع نقش‌ها هیچ نوع بار معنایی خاصی داده نمی‌شود و فقط دارای یک کاربرد تزئینی می‌باشند.

نمادها

نمادها مجموعه بسیار گسترده‌ای را زیر پوشش دارند. از ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین آنها شروع می‌کنیم و به پیچیده‌ترین و عمیق‌ترین آنها می‌رسیم. این نمادها، بخصوص در قالی‌هایی که دارای نقوش منظم هستند، بسیار زیادند. از بین نمادهای ساده، نمادهایی را داریم که ملهم از زندگی ایلیاتی هستند و از یک یا چندین قسمت، که باهم ترکیب یافته‌اند، تشکیل شده‌اند. ترکمن‌ها آنها را «*تُمغا*» و فارس‌ها آنها را «*نشان*» می‌نامند. این نمادها عمدتاً برای نشان‌دار کردن اشیاء و حیواناتی که به کوچ‌نشینان تعلق داشته، به کار می‌رفته‌اند[1].

این نمادها غالباً به صورت درهم و برهم روی سطح قالی‌ها و بخصوص در روی قالی‌های قفقازی، که از نظم غیرقابل انعطافی که کلاً نقش قالی مشرق زمین گرفتار آن است، دور مانده‌اند، پراکنده می‌باشند. از بین متداول‌ترین نمادها، مردم‌شناسان از نمادهای زیر نام می‌برند: چوب دو شاخه (باکور bâkour)، مربعی که یک طرف آن باز است (باب یا در) نوک یک تیر (افی هیگ afîhig یا «ساق‌ها»)، «تسین ـ تا ـ مانی Tsin-ta-mani» یا نقش «با تندر و با آذرخش» (دو خط زیگزاگ موازی که سه گلوله کوچک به صورت مثلث قرار گرفته‌اند، در روی آنها قرار دارد و این نمادها را غالباً در روی قالی‌های قدیمی ایرانی و ترکی پیدا می‌کنیم). در این نقش «با تندر و با آذرخش»، «تُمغا»ی چنگیزخان را که دقیقاً از سه گلوله کوچک تشکیل یافته بود، باز می‌یابیم.

خاطرنشان می‌کنیم که به طور کلی بار معنایی این نشانه و قسمت اعظمی از نمادها هنوز هم در پرده‌ای از ابهام مانده است. نام‌هایی که برای هویت دادن به آنها به کار می‌برند فقط دارای یک کاربرد سادهٔ توصیفی هستند و هیچ نوع منظوری برای هیچ نوع تحلیلی ندارند. و اینجاست که در مکان کاملاً حساسی قرار می‌گیریم که تخیلات ما در آن می‌توانند ما را به نتایج قابل تردید و استقرایی برسانند که تا حد بسیار زیادی راحت هستند. بخصوص اینکه اگر ما بدون توجه به تغییر شکل‌هایی، که گاهی مواقع شدید نیز می‌باشد، و در طول قرن‌ها بر نقش‌ها و استعارات اثرات خود را گذشته‌اند، توجهی داشته باشیم و در یک مطالعه سطحی خودمان را سرگردان کنیم، نتایج حاصل از این کار نیز بسیار سطحی‌تر خواهند بود. وقتی که مجموعهٔ تکرارهای مکانیکی گسترش می‌یابند، شکل‌ها نیز فرسوده می‌شوند و تغییر ماهیت می‌دهند. بعلاوه، وضعیت روحی و طرز فکر کسانی که در کار کپی‌برداری از نقش‌ها هستند می‌تواند منجر به تغییر شکل‌ها گردد و تغییر شکل و ماهیت این نقش‌ها از همین‌جا بوجود می‌آید. در این بین، نمونهٔ کاملاً گویایی از این استحالهٔ نقش را تحت تأثیر «میل هنری» در موردی می‌توانیم بیابیم که توسط «باندینلی»[2] داده شده است (مراجعه شود به بررسی متأخر وی تحت عنوان «شکل کالبدی و تجریدی» مربوط به مجموعه‌ای از سکه‌های یونانی قرن چهارم قبل از میلاد و بخصوص عیار طلایی فیلیپ مقدونی ـ ۳۳۶ تا ۳۵۹ قبل از میلاد ـ که سَرِ آپولون در آن نقش شده و با دقت و ظرافت زیادی ضرب شده است). در دو قرن بعد از آن این سکه‌ها به عنوان عیار برای یک نظام پولی سِلتی به کار می‌رفته‌اند. طبق گفته باندینلی، این نظام پولی مراحل میانی بین تصاویر کالبدی و طبیعت‌گرانه و تصاویر غیرکالبدی و مجرد را برجسته می‌نماید. خطوط و آثاری که از آپولون یونانی با ظرافت طراحی شده‌اند در وهله آخر، تبدیل به مجموعه‌ای از نشانه‌های هندسی می‌شوند (دایره‌ها، نیم‌دایره‌ها، چلیپاهای کوچک، مستطیل‌ها و غیره)، که اگر از خطوط توالدی آنها که هر دو سکه را نقشین کرده‌اند بی‌خبر بودیم نمی‌توانستیم بار معنایی خاصی به آنها بدهیم.

مطمئناً ما نیز در تحلیل نمادهای قالی‌ها به مشکلات مشابهی برخورد خواهیم کرد. این امر ناشی از به حساب نیاوردن یک نیاز است یعنی در اولین مرحله، شناسایی کردن سایر نشانه‌ها و تصاویر، یعنی آنهایی که بیان نمادین ندارند (بدون این عمل قالی مبدل به نوعی هیروگلیف عظیمی خواهد شد که باید خطوط آن را کشف نمود). برای این عمل قبل از هر چیزی لازم است هر نمادی را با در نظر گرفتن تغییر شکل‌هایی که می‌توانسته داشته باشد، بازگو نمود و سپس آن را تحلیل کرد. یعنی فکر یا موضوعی که این نماد به آن مربوط است کشف نمود. حتی اگر این فکر یا موضوع فقط با یک هدف تزئینی و نقش به کار برده شده‌اند و در نتیجه عاری از تمام نشانه‌های ذهنی و فکری هستند، بازهم دارای خاستگاه و منشاء مقدسی می‌باشد که از آن خیلی فاصله گرفته است. به این ترتیب این

---

۱. برای آشنایی با فهرست کامل‌تر از این نمادها، به یادداشت مردم‌نگارانهٔ آ. وان. ژنپ «A. Van Gennep» در:

Albert Achdjian : 'Les Tapis', Self, Paris, 1949.

مراجعه شود.

2. R. Bianchi Bandinelli: Forme Organique et abstraction, Feltrinelli, Milan, 1956.

نقش نشانه‌ای از «لایه‌های» گوناگونی خواهد بود که مذاهب پشت سرهمی که در مشرق زمین بوجود آمده‌اند، این لایه‌ها را به وجود آورده‌اند و در آن‌ها نشانه‌ها و مناسک و باورهای گذشته تبدیل به نشانه‌ها و مناسک و باورهایی می‌شوند که متأخرتر هستند و یا این که در کنار آنها و همراه با آنها تداوم می‌یابند.

مرغ مذهب زرتشت

معمولاً در قالی‌های شیراز نقش استلیزه شده خروس را می‌بینیم که نماد «سروش» است. براساس تعالیم کیش زرتشت ـ مذهب ایرانیان قدیم ـ این مرغ مؤمنان را بیدار می‌کند و آنها را به نیایش صبحگاهی می‌خواند. مؤمنی که هوای نفس را از خود دور می‌کند و به صدای خروس به گونهٔ سرزنده‌ای برمی‌خیزد، اولین کسی خواهد بود که وارد فردوس می‌شود. بازهم در قالی‌های ناحیه شیراز، درکنار همین نقش و نقش‌های دیگر، غالباً صفحه شطرنجی الوانی را به شکل ترنج می‌بینیم. هرچند که این صفحه شطرنجی در قالی‌های قفقاز نیز دیده می‌شود. به نظر ما این نقش به نقوش کهنی مربوط است که سرامیک‌های نئولیتیک ایلام قدیم (شوش ۱ و شوش ۲) را مزین می‌نموده است. این منطقه به ناحیه‌ای که کوچ‌نشینان زندگی می‌کنند و قالی‌های شیراز را به وجود می‌آورند، کاملاً نزدیک است.

بر اساس تحلیل‌هایی که شایستگی آن را دارند که درکلیه بررسی‌ها مورد توجه دقیق قرار گیرند، مجموعه نقوشی که این سرامیک‌های ماقبل ایلامی را تزئین می‌کنند، از یک مذهب بسیار قدیمی نشأت می‌گیرند که مایه‌های اعتقادی آن مبتنی بر حیوانات و آب‌ها می باشد. در سرامیک‌ها این مربع به جای اینکه همانند صفحه شطرنج بریده شود، غالباً شامل مجموعه‌ای از خطوط موج دار است. با دیدن این خطوط می‌توانیم تصور یک چشمه و یا یک آبگیر مقدس را داشته باشیم. سایر موضوعاتی که در این نقاشی‌های ناشی از سرامیک وجود دارند، این نظریه را تقویت می‌نمایند. این موضوعات عبارتند از پرندگان دریایی، نی‌های باطلاقی، بزهای کوهی بزرگ مقدسی که مربوط به فلات ایران بوده و بارها آنها را در نزدیک چشمه‌ها و شاید هم در اصل به هنگام نوشیدن آب نشان داده‌اند.

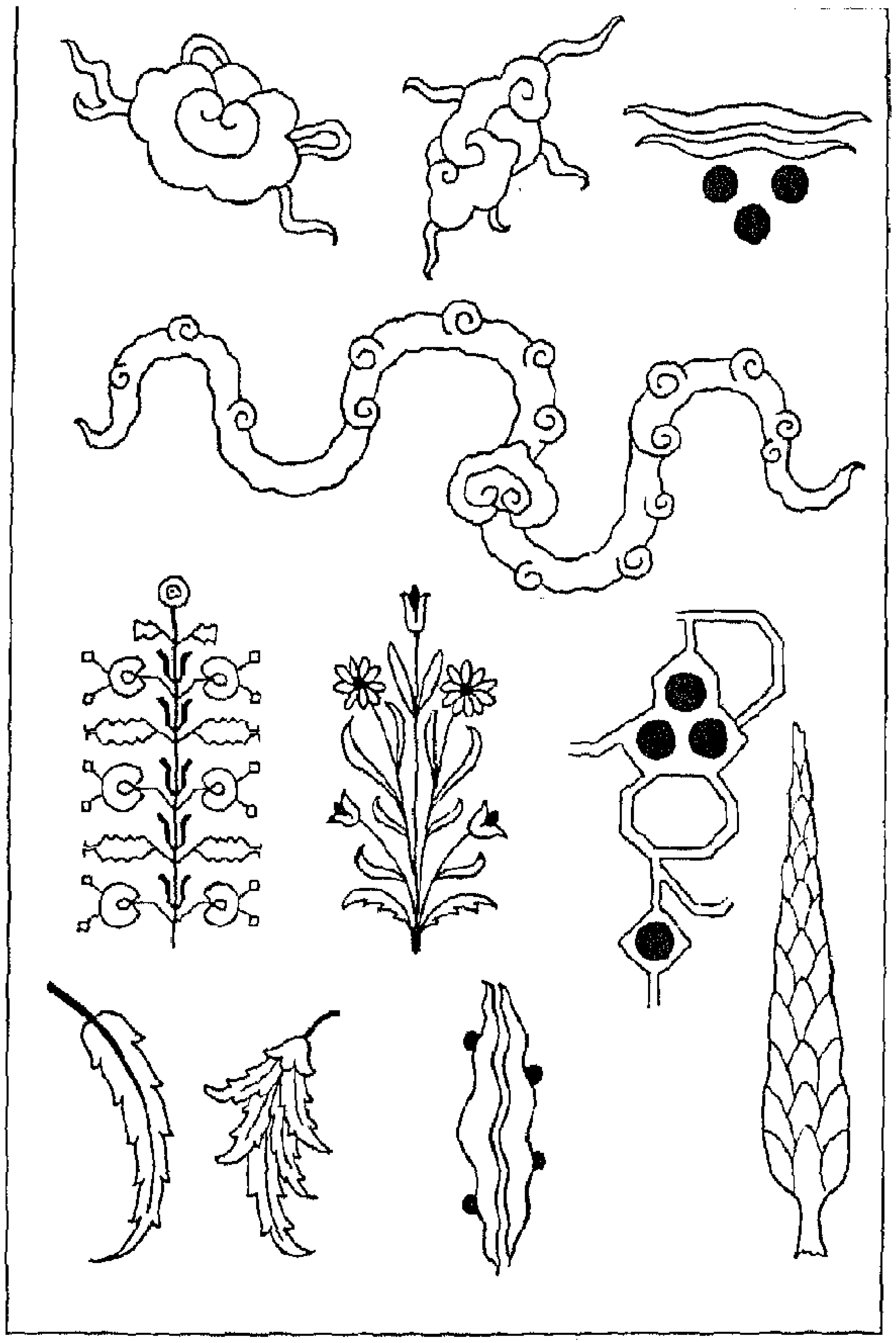
ساواستیکا [که به صلیب شکسته معروف شده است ـ م]
در اینجا از بحث درباره نمادی که به طور کلی در هنر مشرق زمین و هم در تعداد زیادی از گونه‌های قالی‌های گره‌ای (سومک، قزاق، شیروان قفقاز، قالی‌های چینی، پرگام آناتولی، سمرقند آسیای مرکزی) دیده می‌شود، غفلت نخواهیم کرد. این نماد اولین نشانه‌های خود را نیز از ۵۰۰۰ سال پیش در سرامیک‌های ایلامی نشان می‌دهد که احتمالاً خاستگاه آن نیز از همانجاست. منظور ما همان نقشی است که ساواستیکا نامیده می‌شود.

از دریای اژه تا بین‌النهرین، از چین تا هند ـ یعنی در تمام حوزه بسیار وسیعی که این نقش متداول بوده است ـ نقش ساواستیکا را به عنوان یک نشانه خوش یُمن برای سلامتی دانسته‌اند. ریشه این کلمه از سانسکریت است (ساو Su یعنی خوب ـ اس as یعنی بودن). حالت آن نزدیک به حالت اشکالی است که به صورت کلی شبیه به صفحه مدور چرخ و غیره است و نشانه‌ای از خورشید دارد. در هنر هندی، این علامت خورشید بسیار واضح است زیراکه در بعضی از نقش و نگارها همین ساواستیکا در آلمان جایگزین خورشید می‌شود. معذالک در اصل وقتی که این نقش شکل خود را یافته، این نماد بدون تردید بیانگر چیز دیگری بوده است و با مقایسه آن با نقوش سفالینه‌های ایلامی می‌توان از این بابت مطمئن شد. در بعضی از این سفالینه‌ها، ساواستیکا دقیقاً دارای ترکیبی است که ما همه آن را می‌شناسیم. یعنی صلیبی است که حالت حرف سوّم الفبای یونانی یعنی گاما را پیدا کرده است. در سفالینه‌های دیگر، نقش ساواستیکا به زحمت توسط چهاربخشی که از گوشه‌های مربع به صورت مورّب خارج می‌شوند، شناخته می‌شود. یعنی به مفهوم دیگر از گوشه‌های مربعی که در بالا به نام «آبگیر مقدس» از آن صحبت کردیم. این بخش‌ها چیزی جز «بازماندهٔ» پازن‌ها یا قوچ‌های مقدسی هستند که قبلاً در روی کناره‌های «آبگیر مقدس» به آنها برخوردیم و اکنون در اینجا به صورت طبیعی‌تر، یعنی فقط به صورت شاخ‌های قوچ‌ها در چهارگوشه آبگیر دیده می‌شود. اگر تمام مجموعه این نقوش تزئینی را مشاهده کنیم، با وجود فقدان پاره‌ای از فرازها و نقوشی که در حد میانگین آنها قرار داشته‌اند، می‌توان روند این پیوند و جمع‌بندی را بازشناخت که ما از طریق ناپدید شدن حیوانات، تقسیم شدن مربع، سپس با نقش ساواستیکا و گاهی نیز از طریق چلیپا که در آن موقع به نام صلیب یونانی شناخته می‌شد، به آن رسیده‌ایم. در نتیجه، تحلیل خورشیدی ما را راضی نخواهد کرد. نماد ما در اینجا عملاً از اختلاط دو نماد دیگر، که یکی آبی و دیگری حیوانی است، زائیده شده است و چنین به نظر می‌رسد که مجموعه این نماد بیشتر از هر امری بیانگر باروری و حاصلخیزی است و این نظریه دوّم نیز از طریق کشف ساواستیکا در کنار یک الهه به هنگام حفاری‌های حصارلیق (تروای قدیم) تقویت شد. در مورد قالی مشرق زمین، نقش ساواستیکا برای اولین بار در یکی از قدیمی‌ترین نمونه‌هایی که

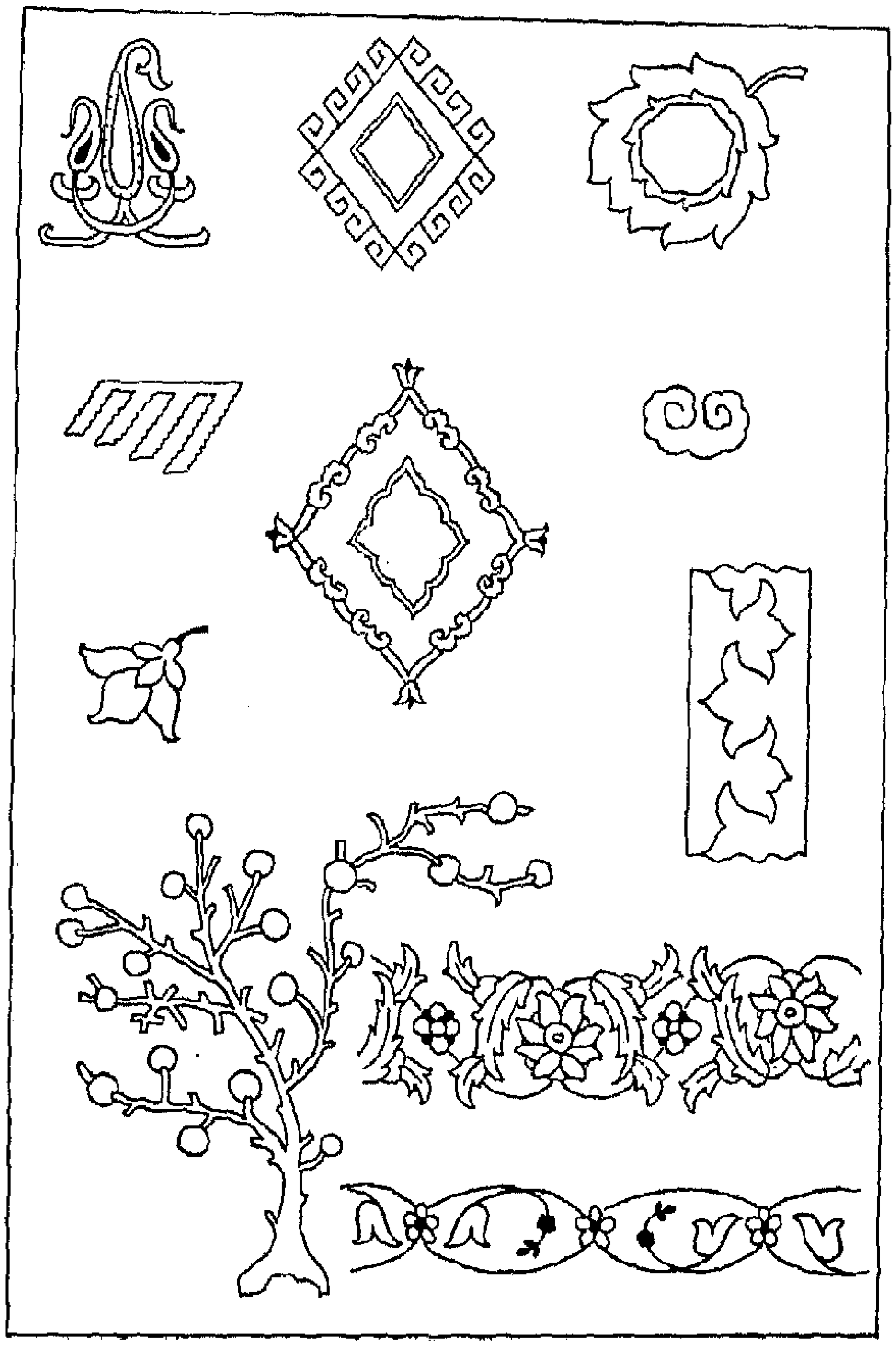
ما می‌شناسیم (یعنی قرن سیزدهم) دیده می‌شود و آن عبارتست از قطعه‌ای که همراه با قطعات متعدد دیگر در مسجد علاءالدین در قونیه پیدا شد و اکنون در موزه «تورک و اسلام اثرلری موزسی» (موزه آثار ترک و اسلام .م.) در استانبول به نمایش گذاشته شده است. نقش ساواستیکا مدتی بعد در تابلوی نقاشی «سانو-دی-پی‌یترو Sano di Pietro» نقاش قرن چهاردهم ایتالیا ظاهر می‌شود. این نقش در روی قالی‌ای دیده می‌شود که نقش‌های آن را پرندگان ساده شده‌ای که روبروی هم قرار گرفته‌اند، تشکیل داده است و اصل این قالی نیز معلوم نیست از کجاست (آناتولی یا قفقاز). در قالی‌های سه قرن گذشته، نقش ساواستیکا در غالب موارد به دو حالت ظاهر می‌شود که انعکاسی از دو تحلیل را در اختیار ما می‌گذارد. در حالت اوّل، موقعی که این نماد یادآور باروری است و یا باز هم به مفهومی بهتر موقعی که این نماد از شکل قدیمی‌تر خود منشعب می‌شود، این نقش را در درون مربعی می‌بینیم که در مورد شکل‌گیری‌اش ما را مطلع می‌کند. در حالت دوّم، موقعی که نقش ساواستیکا در ارتباط با خورشید است، در مرکز یک ستاره هشت پر قرار می‌گیرد. در اینجا نیز یک نقش بسیار قدیمی است (که ما آن را قبلاً در قالی‌های قونیه مربوط به قرن سیزدهم دیدیم). کاملاً مسلم است که این نقش به بیان نمادین ستاره درخشان مربوط می‌شود. این ستاره را، با وجود اینکه نقش ساواستیکا در آن وجود ندارد، در قالی‌های قدیمی آناتولی می‌بینیم (قالی‌هایی که آنها را «هولبین Holbein» می‌نامند با ردیف‌های هشت گوشه مربوط به قرن‌های پانزدهم و شانزدهم. هولبین‌های نوع سوم با هشت گوشه‌هایی که در درون مربع‌ها قرار دارند - پرگام‌های قرن شانزدهم و هفدهم و پرگام‌های واقعی قرن چهاردهم، لادیک‌ها و ملاس‌ها). همین نقش را در متأخرترین قالی‌های آسیای مرکزی (مکه‌های بخارا، افغانستان) و قفقاز (قزاق، شیروان، سومک، چهچه، دربند) می‌بینیم. در این قالی‌ها، نقش ساواستیکا نسبت به سایر نقش‌های تزئینی یک شکل ثابت، دارای نسبت‌های کوچک‌تری می‌باشد. در موارد دیگر (مثلاً در قالی‌های داغستان قفقاز یا در قالی مملوک قاهره که بعداً یعنی در قرن‌های شانزدهم و هفدهم بافته شده‌اند)، همین نقش ساواستیکا موضوع اصلی قالی می‌شود و بنابراین اشکال پرطمطراق و بسیار فانتزی به خود می‌گیرد.

درخت

درخت عنصر دیگری را تشکیل می‌دهد که دارای ارزش مذهبی غیرقابل تردیدی است و خاستگاه‌های آن بسیار قدیمی و کهن هستند. غالباً نقش این درخت را در محدوده‌ای می‌بینیم که

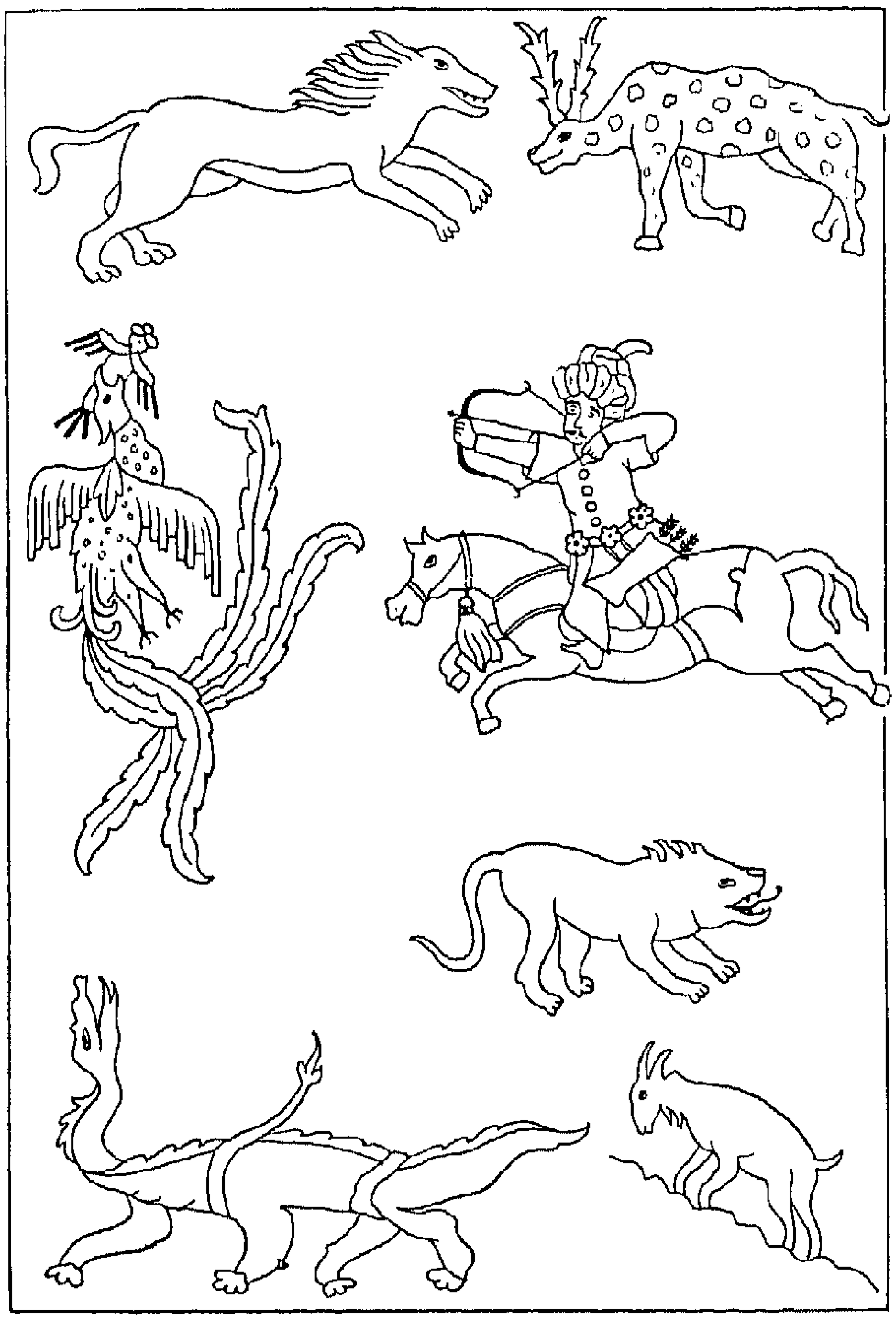


نقوش هندسی و گردان مورد استفاده در قالی‌های ایرانی

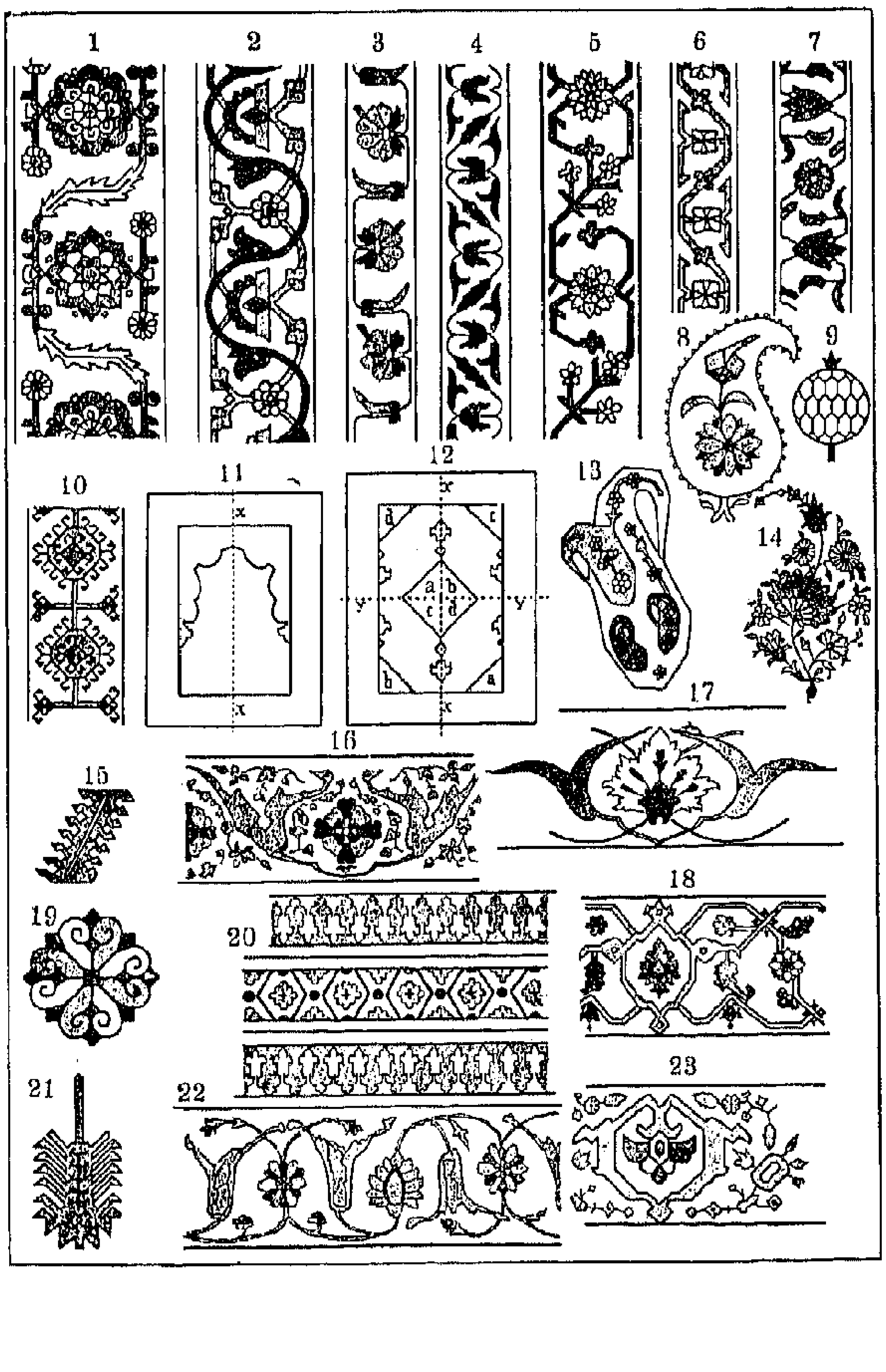


توسط محرابِ (طاق نمای مقدس) فرش‌های مخصوص نماز احاطه شده است. می‌دانیم که این قالی به تعالیم قرآنی مربوط می‌گردد که به طهارت قبل از نماز تأکید دارد. یک فرد مؤمن، پس از وضو نیاز به چیزی دارد که به هنگام سجود او را از آلودگی‌ها دور نگه دارد. موضوع اصلی این قالی‌ها، محراب یا طاق‌نمای مقدس مسجد است. وجود یک گیاه یا یک درخت کم و بیش استلیزه شده در محراب دارای اهمیت زیادی است. قبل از هر چیزی متذکر می‌شویم که این گیاه یا این درخت دارای حالات گوناگونی است. گاهی مواقع در پاره‌ای از قالی‌های نمازی آناتولی و ایران شرقی (بلوچستان) این گیاه عبارت از بوته‌های خشک شده است. گاهی نیز در بعضی از قالی‌های زیبای قاهره (قرن شانزدهم میلادی) یا در بعضی از قالی‌های جدید ایرانی، گیاهان سرسبز و پُرگلی آن را تشکیل می‌دهند. به هر حال، وجود یک گیاه یا یک درخت در یک قالی با مصرفی که مطمئناً جنبه مذهبی دارد، نه‌تنها مؤید یک ویژگی نمادین و مقدس است بلکه یادآور اهمیت درخت در مذاهب قدیمی جهان شرق است. یک شعر بابلی به نام «گیلگمش» وجود دارد که در آن گیلگمش پادشاه اسطوره‌ای «اوروک» برای تصرف درختی به نام «انسان، اسب‌های سفید جوانی خود را بازمی‌یابد» و به عمق دریا می‌رود. در مذهب هندی، در «ودا» ساقهٔ تاک «سوما» را داریم که شیرهٔ آن آمیخته با شیر و آب به انسان‌ها و خدایان زندگی جاودانه می‌دهد. همچنین «هوم» را داریم که نمودی از گیاه افسانه‌ای «گئوکرنه» است که با آن شربتی درست می‌کنند که روحانیون مذهب زرتشت در طول مراسم زرتشتیان آن را می‌نوشند و از آن به محتضران بعنوان «داروی شفابخش» می‌خورانند. سپس درخت چنار فرنگی یا انجیر عربی مذهب قدیمی مصر را داریم که الهه «هاتور» (هاتور چنار) در آن زندگی می‌کند و این الهه را در روی نقاشی‌های سنگ قبرها در حالتی می‌بینیم که آب و میوه این درخت را بین مردگان و ارواح توزیع می‌کند.

تمام این درختان، بعنوان «شناخت خوب و بد»، در باغ عدن کتاب عهد عتیق دارای ویژگی نمادینی با مفهوم فناناپذیری بوده و برای همین است که آن را «درخت زندگی» می‌نامند. همین امر، در نقوش قالی‌های نمازی، علت حضور بسیار متداول این نماد را بیان می‌نماید که معذالک مستقیماً به حکمت الهی اسلامی مربوط نمی‌شود و خاستگاه و منشاء آن مطمئناً بت‌پرستی و شرک می‌باشد.



موتیف قالی‌های شکاری و حواشی



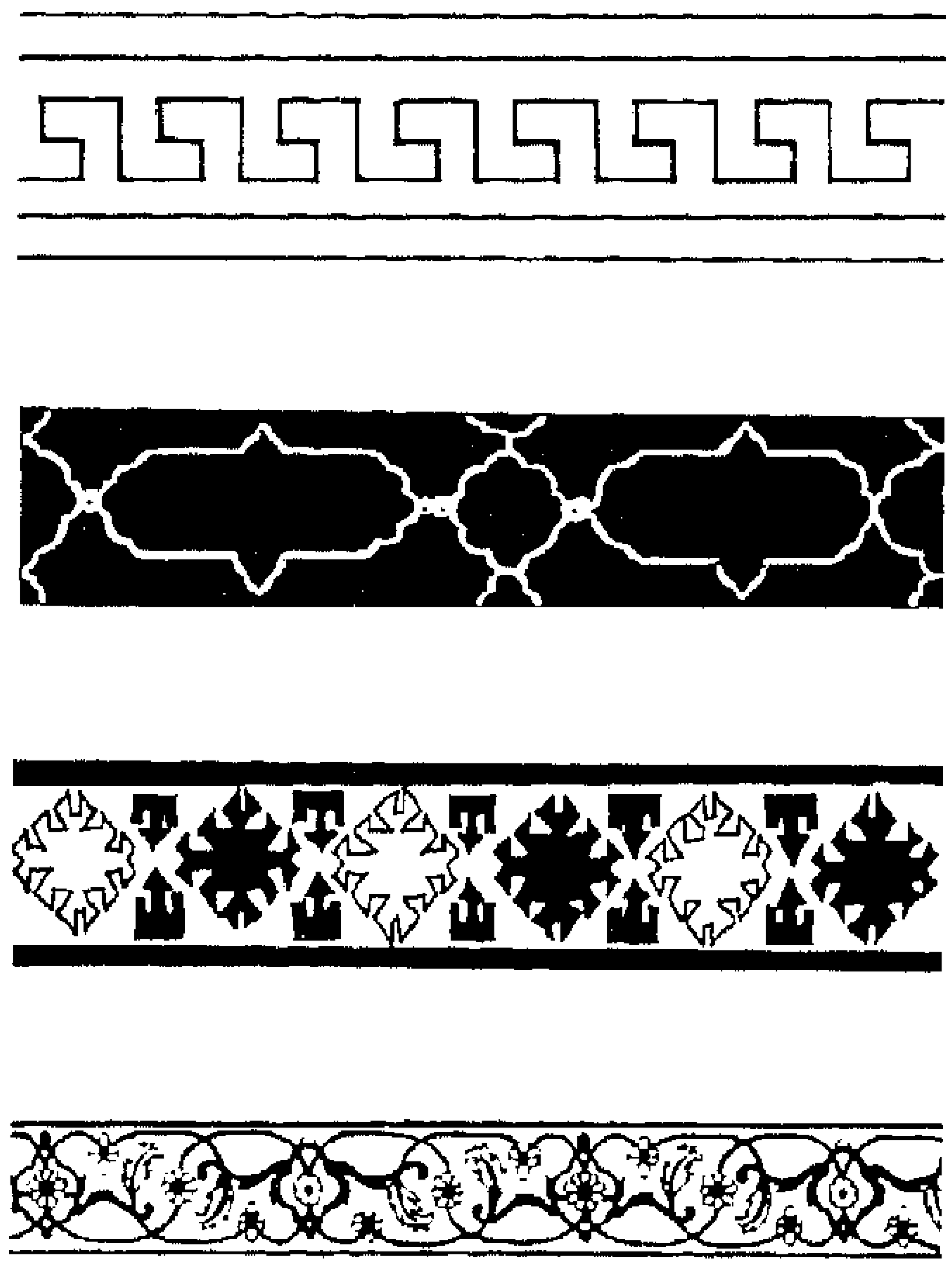
بُته

نقش «بته میری» نیز یک نقش بسیار متداول است و احتمالاً این

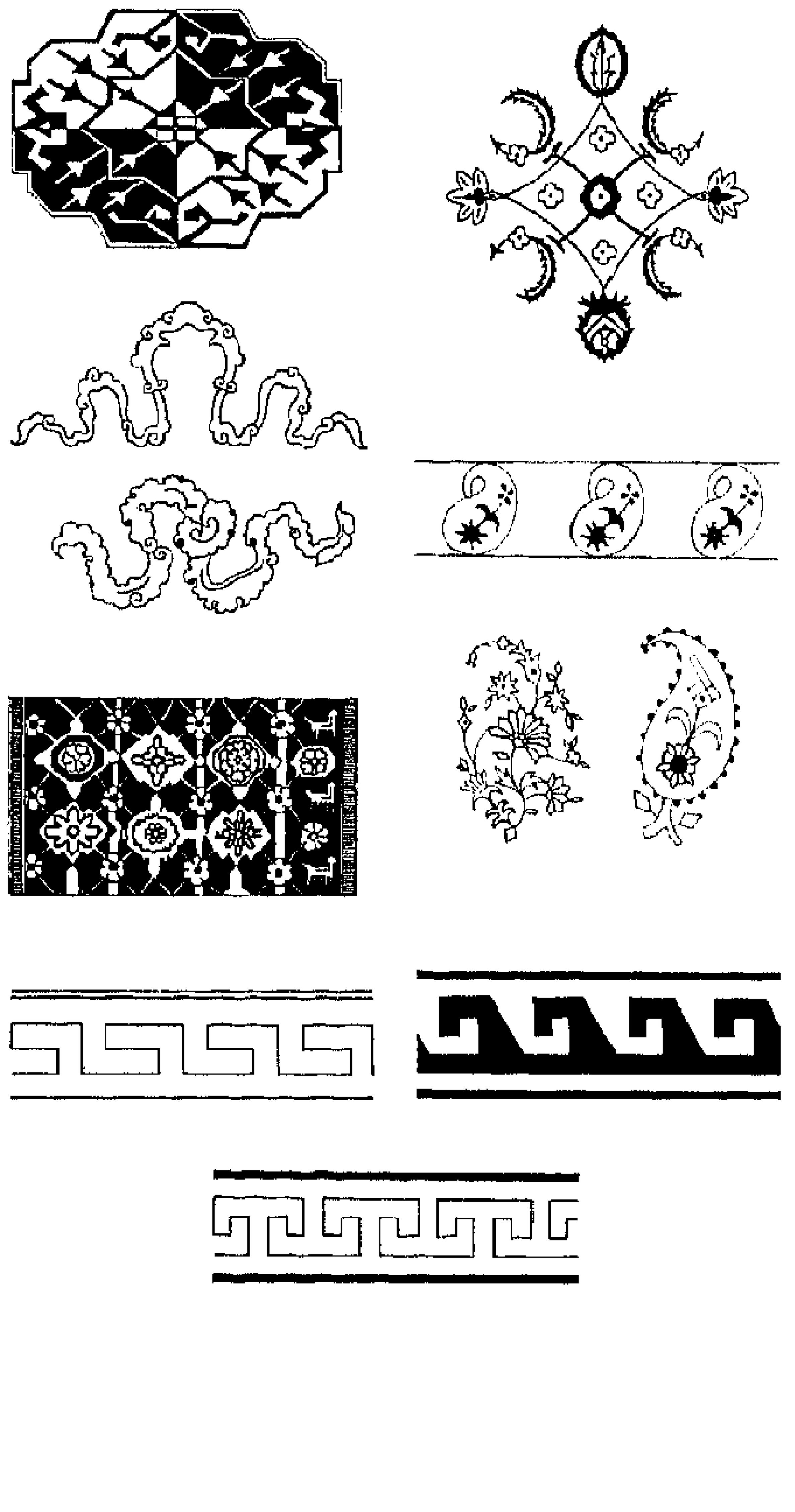
نقش نیز به یکی از مذاهب قدیمی مربوط می‌گردد. در قالی‌های سرابند ایران و در بعضی از قالی‌های صحنه، این نقش تنها نقش تزئینی را تشکیل می‌دهد که به تعداد خیلی زیادی تکرار می‌شود. در قالی‌های خراسان، کرمان، شیراز، افشار ایران و در تعدادی از قالی‌های قفقاز (شیروان، شیلا، داغستان) نقش بته را به همراه سایر نقش‌ها می‌بینیم که دارای یک شکل بادامی است و نوک بالای آن اندکی به طرف پهلو تمایل دارد. گاهی مواقع این نقش، کم و بیش یادآور انجیر است.

با اینکه سبک کار، گاهی طبیعت‌گرایانه و گاهی نیز هندسی است. پاره‌ای تغییر شکل‌ها را ایجاب می‌کند ولی «بُته» همیشه حالتی را حفظ می‌کند که به دور از هر نوع اختلاط است. تعبیرهای زیادی از نقش بته شده است که عبارتند از انجیر، فلفل، مُهر، بادام، گل‌های درخت خرما که استلیزه شده و به صورت میوه کاج و غیره درآمده است. کسانی نیز تا به جایی پیش رفته‌اند که منشاء آن را از خط هیروگلیف و تصویرشناسی و خط تصویری مصر دانسته‌اند در این صورت نقش بته بیانگر نقش «مناث Menath» است که ظرفی به شکل توبره بوده است. سایرین اینطور تصور می‌کنند که این نقش، تغییر شکلی از برگ‌های بُردار و نوک‌تیز است، که قالی‌های قدیمی ایران و کارگاه‌های قاهره را که به نام «قالی دربار عثمان» معروف بوده، تزئین می‌کرده است. نظریه مقرون‌تر به حقیقت آن است که در نقش «بته» یک تغییر شکل خیالی از نقش دیگری را می‌بینیم که هنوز هم ما آن را در اکثر موارد در روی قالی‌های کرمان و باز هم در اکثر موارد روی قالی‌های قدیمی ملاحظه می‌کنیم. این نقش، نقش دیگری تحت عنوان سرو مینوسپنت است و طبق سنن موجود نماد فناناپذیری است. باور دارند که این سرو مربوط به نور ایزد اهورامزداست و حتی مربوط به شخص زرتشت است. زرتشت را پس از مرگ به قله کوهی انتقال دادند و او به صورت سرو درآمد. براساس حکایت دیگری، ما مواجه با سروی از بهشت هستیم که توسط زرتشت در کاشمر (ترشیز Turchiz) کاشته شد که بعدها بلندترین سرو جهان گردید.

تائید و تصدیق این امر را که سرو نمادی از مذهب قدیمی ایران زردشتی است و فقط یک عنصر تزئینی نیست، در موجودیت این درخت در قالی‌های شیراز می‌بینیم. ظاهراً در این فرش‌ها این درخت با نقش خروس باهم مورد استفاده قرار گرفته‌اند. همانطور که قبلاً گفتیم، خروس نیز نماد دیگری از همین مذهب است و در ارتباط با انجام دقیق احکام مقدس است و به نظر می‌رسد که این دو شکل اشاره به پاداشی دارد که در بهشت اهورامزدا در انتظار مؤمنین صادق است.



موتیف های هندسی -گردان و حواشی قالی



چلیپا (صلیب)

چلیپا نیز یک نماد بسیار قدیمی است. نقش آن را در سفال‌های اسلامی (صلیب یونانی، صلیب مالتی، ساواستیکا) دیده‌ایم. این نقش به اشکال گوناگون در قالی مشرق زمین دیده می‌شود ولی هرگز به وضوح بیانگر نمادی از مذهب مسیح نیست. در حالی که برعکس، وقتی این نقش هرچه بیشتر ظاهر می‌گردد، «غوطه‌ور» در مجموعه‌ای از نقوش است و هرگز به صورت برجسته دیده نمی‌شود. در بعضی از قالی‌های شیروان این نماد یک نقش تکراری را تشکیل می‌دهد. وقتی که این نقش در وسط هشت ضلعی قالی‌های آناتولی که «هولبین» نام دارند، ظاهر می‌شود، وضعیت به همین ترتیب است. لذا اگر تصور کنیم که صنف مسیحیان، مثل ارامنه قفقاز و آناتولی و یونانی‌های آناتولی در بافت این قالی‌ها همکاری داشته‌اند، تصور بجایی خواهد بود. در این مورد مراجعه شود به نوشته ***مارکوپولو، میلیون***، قرن پانزدهم که می‌گویند: «ارامنه و یونانی‌ها در شهرها و قصرها سکونت دارند؛ آنها از طریق هنر و تجارت زندگی می‌کنند. زیباترین قالی‌های جهان در همین جا بافته می‌شوند».

نمادهای چینی

گرایش ایرانی‌ها به عریان کردن همهٔ نمادها و زدودن آنها از تمام بارهای نمادین است و می‌خواهند آنها را فقط به عنوان نقش و تزئین به کار برند. چینی‌ها برعکس با عزمی جزم و قاطعانه متوسل به نمادهای مذهبی می‌شوند که یا مربوط به مذهب رسمی دولت (کنفوسیوئیسم) و یا تائوئیسم و یا مربوط به بودائیسم می‌شود. از بین نمادهای بسیار متداول در مذهب کنفوسیوس، از سمبل‌های زیر نام می‌بریم: «چی Tchi» نماد آسمان به شکل حلقه، اژدها، آب که توسط نشانه‌های الوان موج دار نشان داده می‌شود. «یین یانگ Yin-yang» نماد مراحلی است که در مقابل ریتم آسمانی قرار دارد (دایره‌ای که یک خط موج دار به شکل S از سرتاسر و مرکز آن گذشته است و آن را به دو نیم‌دایره نامنظم تقسیم می‌کند)؛ اسب شاخ دار افسانه‌ای یا «کی ـ لین Ke-lin». متداول‌ترین نمادهای مذهب تائوئیسم عبارتند از: نیلوفر آبی (لوتوس)، نی‌لبک، سبد گل، اینها نشانه‌های فرشتگان فناناپذیر هستند. نمادهای بودائیسم عبارتند از: رشته مرواریدها، حلقه‌هایی بدون ظرافت، گل ختمی، گل داودی، «شو ـ Shou» که دلالت بر یک زندگی طولانی می‌کند و دارای شکل H می‌باشد. و بالاخره یکی از نمادها انار است که در همه جا نشانه فراوانی و خیر و برکت است. این دو نقش آخر غالباً در قالی‌های ترکستان چین که به قالی‌های سمرقندی معروف هستند نیز دیده می‌شوند. اژدها و سایر موجودات عجیب‌الخلقه افسانه‌ای که قبلاً نیز در سبک طبیعت‌گرایانه ایران (قرن شانزدهم و هفدهم) به آن برخوردیم، به صورت کاملاً استلیزه شده‌ای، در قالی‌های آناتولی (یا قفقازی؟!)[1] قرن پانزدهم و در قالی‌های ویژه‌ای که به نام «قالی ارامنه» یا «نقش اژدهایی» (قرن شانزدهم و هفدهم) ظاهر می‌شود.

حیوانات

حیواناتی که جابجا در نقوش قالی‌های مشرق زمین ظاهر می‌شوند و برای آنها هیچ نوع نشانه نمادینی قائل نیستند فراوانند. این نقوش عبارتند از: شتر، اسب، پرندگان و غیره. خروس (که قبلاً راجع به آن صحبت کردیم) و طاووس از این امر مستثنی هستند. طاووس به مفهوم فناناپذیری، بخصوص در زمینه گبه‌های قفقازی (کبیستان Kabistan) بصورت دوتایی در مقابل هم دیده می‌شوند. این حالت تأکید بر موضوع و حضور دائمی چلیپاهای بزرگ یونانی در ترنج های زمینه، مؤید خط نگاری کلاسیک است. همه اینها امکان می‌دهند تا باور کنیم که طراحان و بافندگان آنها احتمالاً صنعتگران مسیحی و شاید ارمنی‌ها بوده‌اند، زیراکه در این ناحیه بطور فراوانی با آنها مواجه می‌شویم.

نمادهای قابل تردید

در قالی‌های مشرق زمین نقوش دیگری را نیز می‌بینیم ولی تعبیر آنها قابل تردید است. نمی‌دانیم که آیا اینها عبارت از نمادهایی هستند که در رابطه با ایل و یا مذهب می‌باشند، یا مربوط به موضوعاتی هستند که حوزه دیگری را مطرح می‌کنند یا بازهم خلاقیت‌های وهمی هستند و یا اینکه تصویری از اشیاء و موضوعات می‌باشند. نقوشی راکه شکل S دارند در تعداد زیادی از قالی‌های قفقازی و قالی‌های قیورد آناتولی مشترک می‌باشد. آیا ما در اینجا مار، اژدها، ابرهایی به شکل نوارهای استلیزه شده و یا اینکه عناصری از یک ساواستیکا را داریم؟ و آیا مفهوم شکل‌هایی همانند X در بعضی از هشت‌گوشه‌های حواشی قالی‌های بخارایی وجود دارد چیست؟ در مورد حرف Y که در روی بعضی از قالی‌های بافت یموت (آسیای مرکزی) دیده می‌شود چه می‌دانیم؟ آیا این حروف نشانگر بوته‌های استلیزه شده هستند؟ و یا به قول معروف پیمانه و یا ساغر است که غالباً حاشیه فرش‌های شیروان را تزئین می‌کند و آیا واقعاً این

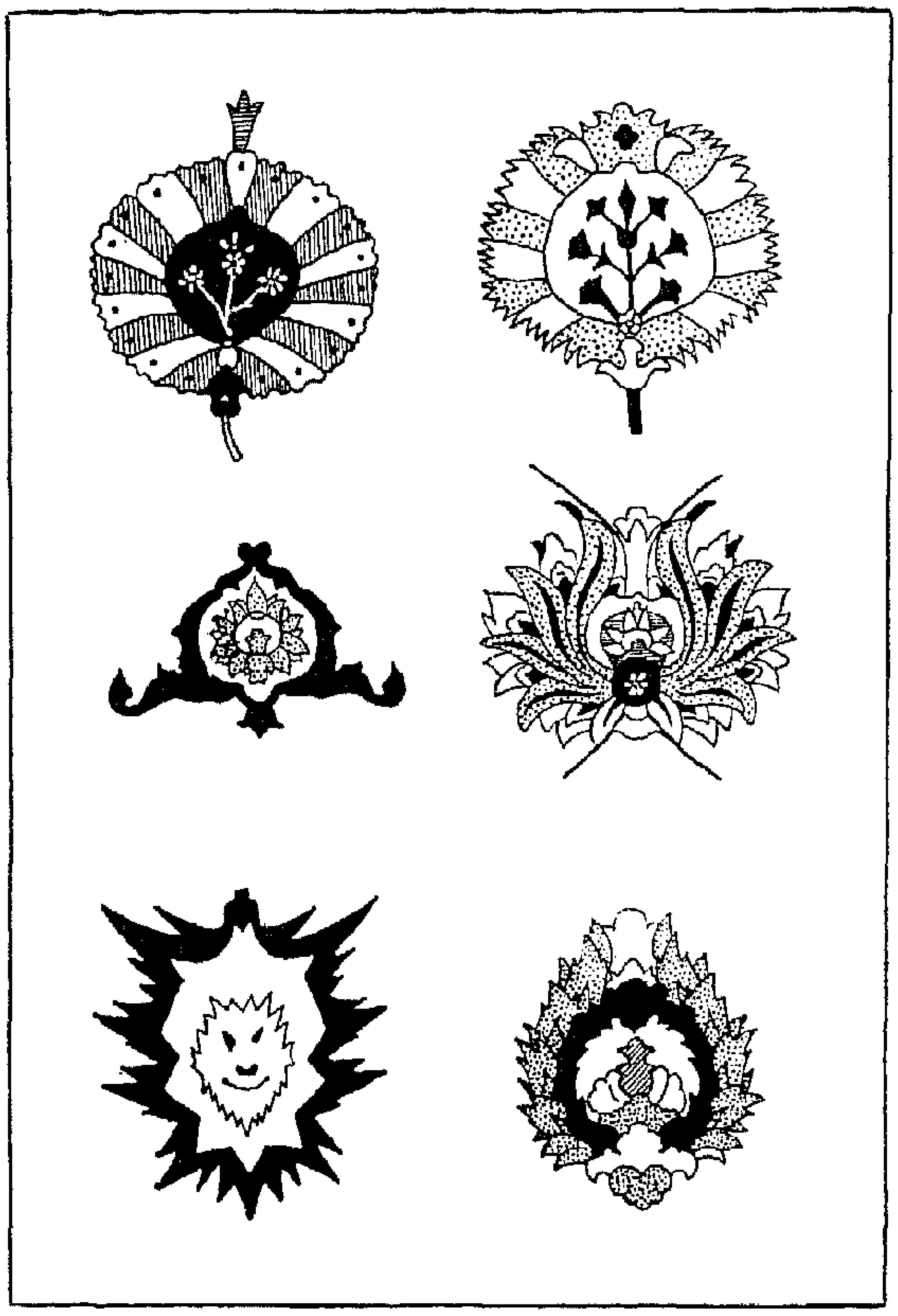
---

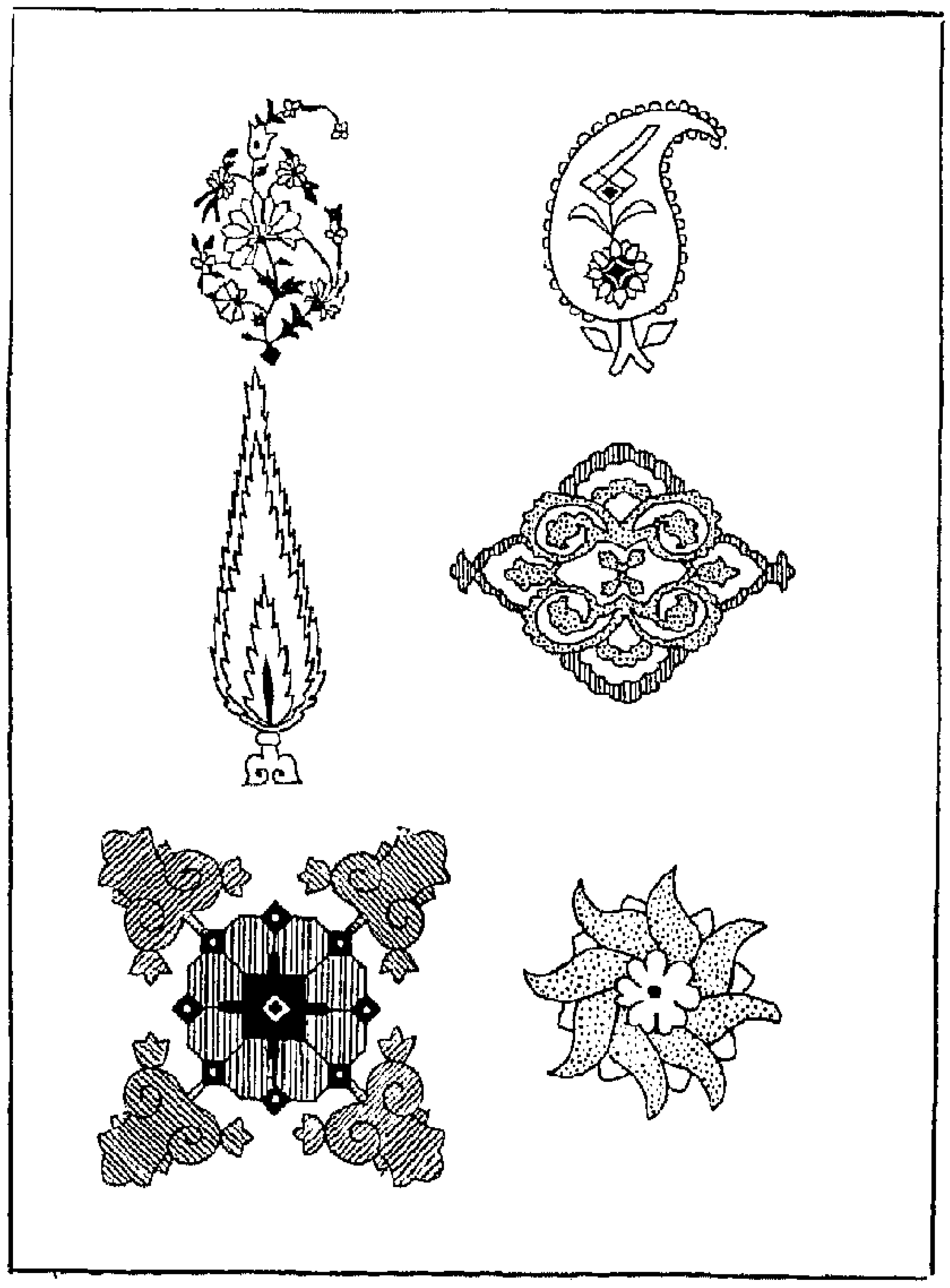
۱. مراجعه شود به موزه دولتی برلین، که در آنجا جنگ بین اژدها و سیمرغ اسطوره‌ای، که نماد فناپذیری است، دیده می شود.

یک ساغر است؟ و هشت‌گوشه، که ما آن را قبلاً در قالی‌های قدیمی قونیه باز می‌یافتیم (قرن سیزدهم)، و احتمالاً از خیمه‌گاه‌های قدیمی ترکمن‌ها (آسیای مرکزی) نشأت می‌گیرد، دقیقاً بیانگر چیست؟ وقتی که این شکل هشت‌گوشه در قالی‌های تکّه بخارایی ظاهر می‌شود، نام «گل» و یا «گل سرخ سالور Salor» را به خود می‌گیرد. ولی آیا واقعاً این یک نقش استلیزه شده‌گل است؟ در این باره به دقت بررسی کنیم. عناصر گیاهی واقعاً نادر هستند. در نتیجه آیا ذهنیت این انسان‌ها بیشتر متوجه یک «تمغا» (نمادی ایلیاتی) با مفهومی ناشناخته است یا اینکه متوجه یک گل رُز بوده است. همین تردیدها را می‌توان در مورد لوزی‌های قلاب داری فرموله کرد که یموت‌ها به آن شکل می‌داده‌اند و عموماً از آن کژدم، عنکبوت، رتیل و غیره برداشت کرده‌اند.

در مورد احتیاط در تعبیرها و تفسیرهای نقوش

دیگر هرگز این تذکر مهم را تکرار نخواهیم کرد که در تعبیر و تفسیر نقوش تزئینی باید با احتیاط و دقت زیادی عمل کرد و در این امر جای هیچ نوع حرف و سخنی نیست. بعنوان مثال به مورد نقش کف دست و شانه توجه کنیم. بعضی می‌گویند که این نقش عبارتست از **پنج تن خمسه** - یا دست فاطمه (س) - که نشانه‌ای اسلامی برای بلاگردانی حوادث بد است. این کف دست تقریباً همیشه به صورت استلیزه و هندسی ظاهر می‌شود ولی در قالی‌های نمازی بافت شیروان، می‌توان همیشه این نقش را به وضوح تمام در طرف راست و طرف چپ قوس محراب آن شناسایی کرد. بدون تردید، این کف دست‌ها، جای دست‌های نمازگزار در حال سجده را نشان می‌دهد. تصویر دستی که انگشت شصت آن کاملاً باز است و حضور وافر طاق‌نماهای متعدد پیوند خورده به نام «صف» یا «نماز جماعت» و نشان پاها، یعنی جایی که پاهای نمازگزار روی آن قرار می‌گیرد، در روی قالی نمازی، همه و همه مؤید این سخن هستند. تعبیر **دست** به عنوان عنصری که برای دفع نحوست در نظر گرفته شده است، ظاهراً تکرار یک اشتباه است. موقعی نیز که یک شانه استلیزه را می‌بینیم و همین نوع بار نمادین را به آن می‌دهیم، باز هم مرتکب چنین اشتباهی می‌شویم. می‌گویند که وقتی شانه‌ای فقط پنج دندانه داشته باشد، دارای همین نشانه است. بنابراین در قالی‌های شیروان (و گاهی نیز در قالی‌های شیراز) این شانه‌ها دارای بیش از ۵ دندانه هستند و در اکثر موارد همراه با نقش دست می‌باشند. در نتیجه، اگر موضوعات صراحتاً دارای یک نوع نشانه و پیام هستند، چرا باید آنها را باهم و در کنار هم نشان داده باشند یعنی یکی از آنها در حالت





انواع گل‌های ختایی و بته جقه

طبیعت‌گرایانه و دیگری به شکل مجرد و کاملاً استلیزه شده؟ به نظر ما عملاً با حضور شانه‌ای مواجه هستیم که چیزی جز یک شیئی نیست که بافنده قالی به طور دائم در کار بافندگی‌اش از آن استفاده می‌کند. مؤید این تعبیر و تفسیر، حضور نسبتاً مکرر ترکه‌ای چوبی است که بافنده برای جدا کردن رشته‌های طاق و جفت تار از همدیگر به کار می‌برد تا رشته‌های پود را به راحتی از میان این دو سطح عبور دهد.

اهمیت حاشیه
قالی تاریخ دار

این فصل مربوط به نقش قالی مشرق زمین را با افزودن چند کلمه درباره حاشیه قالی به پایان می‌بریم. ابعاد این حاشیه‌ها تابعی است از تعداد قالی‌های اصلی و قالی‌های فرعی که این حاشیه را تشکیل می‌دهند. گاهی در قالی‌های قدیمی که به نام نقش اژدها معروفند و یا در قالی‌های ارمنی یا در پاره‌ای قالی‌های همین زمان که در کرمان و یا در ایران شمالی بافته شده‌اند، دو یا سه قاب باریک داریم که برای محاط کردن زمینهٔ قالی هستند. گاهی نیز در قالی‌های قدیمی تبریز و کرمان و یا در قالی‌های قرن نوزدهم خراسان حاشیه‌های بسیار پهنی داریم که از ۱۵ قاب اصلی و فرعی و شاید هم بیشتر تشکیل شده‌اند.

ولی به طور کلی حاشیه سه قسمتی قالی تشکیل شده است از یک قاب مرکزی بسیار پهن که دو قاب ثانوی باریک و غالباً مشابه هم نیز در دو طرف آن قرار گرفته‌اند. خطوط سیاه، تیره‌رنگ، یا دو رنگ، این حاشیه‌ها را از هم جدا می‌کنند. در غالب موارد، اطراف حاشیه را نیز یک لبه باریک احاطه کرده است که در آن هیچ نوع نقشی وجود ندارد و رنگ آن نیز غالباً هم‌رنگ متن قالی می‌باشد. این لبه را می‌توان «قبل از حاشیه» نامید که بخصوص در قالی‌های قرن گذشته همدان دارای وسعت قابل توجهی می‌شود و گاهی مواقع به پهنای خود حاشیه و حتی عریض‌تر از خود حاشیه می‌گردد. نقوشی که حاشیه را تزئین می‌کنند عبارتند از: نقوش اسلیمی ناب و ساده، اسلیمی‌های گیاهی، نقوش هندسی و منظم با شکل‌های گوناگون، نقوش درهم گل‌دار و گیاهی با گل‌های بزرگ، برگ نخل، گل‌های سرخ کوچک، برگ‌های نوک‌تیز و پرمانند [برگ نُجدنی]، غنچه، نیلوفرهای عشقه‌ای، نوارهایی به شکل ابر (چی)، بازی‌های ساواستیکاها، انواع چلیپاها، گل‌های منفرد،

۱۲۳۴۵۶۷۸۹۰
١٢۴٤٥٦٧٨٩٠

نمونه تاریخ گذاری یک قطعه قالی

کلاهک‌های الوان که به صورت مورب نقش شده‌اند، ستاره‌های هشت پر، نقوشی به شکل X، S، Y، استخوان ماهی، چند گوشه‌های گوناگون که غالباً دارای قلاب هستند. کنگره‌هایی با دندانه‌های اره‌ای یا با طرح‌های نسبتاً پیچیده، گل‌های سرخ کوچک، انبوهی از بوته‌های کوچک، دسته‌های گل، ترنج های کوچک کتیبه‌هایی به خط کوفی (که غالباً در یک قاب قرار دارند). بُته، تصاویر انسانی، تصاویر حیوانی، رشته‌های مروارید و غیره.

معمولاً تاریخ بافت قالی، با اعداد عربی و به تاریخ اسلامی نشان داده شده است و نباید فراموش کرد که مبداء تاریخ اسلام از ۱۶ ژوئیه ۶۲۲ میلادی شروع می‌شود (روز هجرت حضرت محمد [ص] از مکه به مدینه، که به سال هجری معروف است). اما سال مسلمانان یعنی سال هجری قمری کوتاه‌تر از سال مسیحیان بوده و حدود ۱۰ یا ۱۱ روز کمتر دارد، به نحوی که ۳۳ سال هجری برابر با ۳۲ سال میلادی است. برای اینکه سال هجری را تبدیل به سال میلادی کنیم می‌بایست تاریخ بافت قالی را که روی آن نشان داده شده است بر ۳۳ تقسیم کنیم و سپس حاصل آن را از تاریخ فوق‌الذکر کسر نمائیم و سپس عدد ۶۲۲ را به حاصل آن اضافه نمائیم. بعنوان مثال، اگر تاریخ بافت قالی ۱۳۲۹ است، عدد ۱۳۲۹ را بر عدد ۳۳ تقسیم می‌کنیم، حاصل این تقسیم عدد ۴۰ خواهد بود. این عدد ۴۰ را از ۱۳۲۹ کسر می‌کنیم و به عدد ۱۲۸۹ می‌رسیم. سپس عدد ۶۲۲ را با این عدد ۱۲۸۹ جمع می‌کنیم که حاصل آن عدد ۱۹۱۱ خواهد بود. بنابراین ۱۳۲۹ هجری برابر است با ۱۹۱۱ میلادی.

طبقه بندی و انتخاب قالی مشرق زمین

بجز مواردی که مربوط به قالی‌های با کیفیت پست هستند، انتخاب یک تخته از قالی‌های مشرق زمین و به دست آوردن آن، بخصوص اگر در جریان عمل مواجه با تلاش سوداگرانه در مورد قیمت آن باشیم، جداً کاری جانکاه است. بنابراین برای رهایی از این گرفتاری دو راه‌حل بی‌نهایت ساده وجود دارد: یا اینکه آن را موکول به درستی و همچنین قوهٔ درک شغلی یک قالی فروش مورد اعتماد کنیم یا بهتر آنست که این عمل را موکول به راهنمایی‌های بی‌نظرانه و دقیق یک خبره فرش نمائیم (و هرگز نباید از دلال‌های کهنه‌کار یاری طلبید که فقط کارها را دشوارتر می‌کنند). معذالک وقتی که خریدار یا تحصیل کننده فرش می‌خواهد اقدام به انتخاب دقیق‌تری کند، الزاماً می‌بایست از اطلاعات و آگاهی‌های مکتوب در زمینه فرش بهره گیرد و آنها را به کار بندد.

به منظور آگاهی از هویت و صحت یک قالی، شناخت طبقه‌بندی انواع قالی‌ها و توصیف‌های تحلیلی ویژگی‌های سنتی آنها مثل نقوش تزئینی، مواد، تکنیک به کار برده شده در بافت آن از ضروریات است ولاغیر. طبقه‌بندی فرش که نقش بنیادینی را ایفا می‌کند، در ضمن اجازه می‌دهد که نظری به دنیای بافندگان قالی‌ها بیفکنیم و روابط و مناسبات دوجانبه بین محصولات گوناگون و ارتباطات آنها را با زندگی هنری، مذهبی و اجتماعی درک کنیم.

ضابطه قومی ـ جغرافیایی

در مورد قالی قدیم مشرق زمین چیزی جز اطلاعات و نشانه‌های مبهم در دست نداریم. به همین دلیل استفاده از آن ایجاب می‌کند که برای شناخت آن یک ضابطه جغرافیایی وسیع اختیار کنیم (که عموماً مبتنی بر سرزمین تولیدکننده و یا یک ناحیه بزرگ از این سرزمین باشد، مثلاً : قالی هند، قالی ایران شمالی، قالی آسیای صغیر) یا اینکه ضابطه تجربی‌تری را که مبتنی بر معماری قالی و نقش آن برگزینیم که آن را مدیون «بُد Bode» دانشمند برجسته آلمانی، هستیم. مثلاً: قالی‌های «نقش گلدانی»، «نقش باغی»، «نقش درختی»، «نقش گل و بوته‌ای»، «نقش درختچه‌ای»، «نقش شطرنجی»، «نقش ترنجی و شکارگاهی»، «نقش گیاهی» و غیره. در مورد محصولات قدیمی قرن نوزدهم و محصولات جدید و معاصر، دقیقاً و مستقیماً به ضابطه خاستگاه قالی و اسامی سرزمین‌هایی متوسل می‌شویم که در بیشتر موارد نشانگر انواع قالی‌های موجود هستند.

معذالک این موضوعات نیز همیشه اطلاعات کاملی را برایمان فراهم نمی‌کنند زیرا نامگذاری بعضی از گونه‌های قالی بیش از آنکه به محل بافت آن مربوط شود به بازار عمده‌ای مربوط می‌گردد که قالی‌ها به آنجا می‌رسند و در آن فروخته می‌شوند. مثلاً قالی‌های سمرقند نام محل کهنی را به خود می‌گیرند که این محل در قرن گذشته در بازار بزرگ خود قسمت اعظمی از محصولات ترکستان چین را که از «یارکند»، «ختن» و کاشغر می‌آمده‌اند، گرد می‌آورده است. قالی بخارایی نیز از همین نوع نامگذاری است که قالی بافت «تکّه» از ایلات بزرگ ترکمن را در خود جمع می‌کرده است. نامگذاری قالی به ایلات و به مردمانی نیزمربوط می‌شود که آنهارابافته‌اند که نمونه‌های زیرازاین نوعند: قالی‌های قشقایی، قالی بلوچی، قالی‌های افشاری و غیره.

عناصر تعیین کننده در تشخیص هویت قالی

حتی اگر یک طبقه‌بندی مطلوب از قالی، مبتنی بر نقش آن، با تحلیل جزئیات نقوش تزئینی سنتی، به کسانی که مشتاق شناخت قالی هستند این امکان آن را بدهد که به راحتی نوع نقشی را که در بعضی از قالی‌ها معین است شناسایی کنند، باز هم مسئله تشخیص هویت قالی حل نمی‌شود. زیرا مرتباً، و بخصوص در قالی‌های دو قرن گذشته، مواجه با نقوشی هستیم که به هیچیک از این گونه‌های قالی تعلق ندارند و کاملاً با نقوشی که در یک محصول محلی معین به کار رفته است، تفاوت دارند. از این امر چنین نتیجه می‌گیریم که اگر بدون بصیرت، روش شناسایی یک نقش سنتی خاص را بکار بریم، این خطر وجود دارد که اشتباه فاحشی را مرتکب شویم. به همین دلیل، در مورد شناسایی قالی‌ها ایجاب می‌کند که در هر تحلیلی ویژگی‌های فنی بافت و ویژگی‌های مواد بکار برده شده را نیز در نظر بگیریم و اینها عناصری هستند که نسبت به نقش کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند. در مورد «اختلاط طرح ها» که در بالا ذکر کردیم، یعنی موقعی که بافنده قالی، به دلایل هنری، شغلی یا تجاری، یک نقش کاملاً بیگانه با سنت محلی خود را کلاً اقتباس می‌کند، شناخت این ویژگی‌ها بسیار سودمند و گرانبها خواهد بود. هر بار هم که اقبال‌مان یاری کند ـ که این امر به ندرت اتفاق می‌افتد ـ و مواجه با قالی‌هایی بشویم که در آنها هنرمند به قوه تخیل و خلاقه خود میدان وسیعی داده و نقوش کاملاً وهمی را که، ندرتاً در فهرست متداول شرقی پیدا می‌شوند، درکار هنری خود به کار برده است، کارآیی این نوع شناخت کاملاً مسلم و محقق

بخشی از یک قالی کرمان تصویر انسان و با مفهوم اسطوره‌ای

می‌گردد (این قالی‌ها را «غیربومی» می‌نامند و توسط این عبارت دقیقاً قالی‌هایی را مشخص می‌کنند که منشاء و خاستگاه آنهانامعلوم و مبهم است و به راحتی نمی‌توان آنها را طبقه‌بندی‌کرد). وقتی متوجه می‌شویم که هنرمند نقوش ویژه‌ای را که از دو یا چندین محصول مختلف گرفته و در کار هنری خود به کار برده است در آن صورت نیز، با چنین مسئله‌ای مواجه هستیم. کسی که قصد شناختن یک قالی مشرق زمین را دارد با مشکل دیگری نیز مواجه می‌شود: در کنار انواع قالی که به طور عمومی در طبقه‌بندی قالی‌ها جای گرفته‌اند، گوناگونی‌هایی در قالی‌ها دیده می‌شوند که نتیجه تغییر و تحول یک گونه قالی در گذر زمان است. در اینجا نیز شناخت‌های نسبی تکنیک و موادی که به کار گرفته شده‌اند، می‌توانند بسیار سودمند باشند، بخصوص اگر طبقه‌بندی‌ای که بر آن تکیه می‌شود، ایجاب می‌کند که با تبدیل این نوع از قالی به چیزی پایدار و تغییرناپذیر، تحلیل عمیق‌تری از این نوع قالی به عمل آید، این شناخت‌های نسبی تکنیک و موادی که به کار گرفته شده‌اند سودمندتر خواهند بود. در واقع اگر موضوع وفاداری هنر قالی به سنت حقیقت داشته باشد، این وفاداری سعی به جاودانی کردن شکل‌ها و ترکیب‌های نقش دارد. به موازات همین امر موضوع متحول شدن آن نیز واقعیت دارد و این امر فقط به تدریج و کاملاً بطئی و از طریق سلیقه بازارهای خارجی صورت خواهد گرفت و همین مسائل آخری از یک قرن پیش به این طرف نقش تعیین کننده‌ای را در تولید قالی ایفا کرده‌اند. زیرا آنها نقش و پاره‌ای از ویژگی‌های بافت را منوط به سلیقه خریداران نموده‌اند. بعنوان مثال، بلند شدن ارتفاع پُرز قالی از یک قرن پیش به این طرف برخاسته از همین طرز فکر و عمل است. این تغییر نه‌تنها مبتنی بر خواست مشتری برای قالی‌های پُرگوشت و با پُرز بلند است بلکه براساس نتایج مطلوبی پی‌ریزی شده است که قالی‌های پُرز بلند در مقابل شستشوی شیمیایی و کاهش دهنده‌های رنگ فرش از خود نشان داده‌اند. در ضمن به این موضوع نیز بیندیشیم که قالی‌هایی با نقوش تزئینی ایرانی تا چه حد مورد اقتباس قالی‌های آسیای مرکزی، در «شیواز»، «اسپارتا»، «اسمیرن» و غیره قرار گرفته‌اند. قالی‌های بخارایی و شیروانی را نیز به یاد آوریم که در ایران بافته شده‌اند و همچنین قالی‌های چینی را که در «رود Rhode» و در «دودکانه Dodécanese» و غیره بافته شده‌اند. در مورد تقلید از طرح ها باید متذکر شد تمام این نوع

قالی‌ها می‌توانند گاهی مواقع ما را وادار به اشتباهاتی نمایند. معذالک اگر آنها از نظر تکنیک بافت، مواد مصرفی و مواد رنگ‌کننده‌ای که به کار برده شده‌اند، مورد بررسی قرار گیرند، جز اینکه طبیعت واقعی خود را بروز دهند، راه دیگری ندارند.

ضابطه‌های ارزیابی

مسائل مربوط به شناسایی قالی را شناختیم و حال که از صحت و درستی قالی مطمئن هستیم، باید از ضابطه ارزیابی و قیمت‌گذاری مطلع شویم. قبل از هر چیزی جای دارد که بعضی قضاوت‌ها و پیش‌داوری‌هایی را که نسبتاً رواج دارد و ناشی از بی‌فکری و بی‌اهمیتی زیاد و ساده انگاشتن بیش از حد کار می‌باشند، از بین ببریم. متداول‌ترین این پیش‌داوری‌ها برای ارزیابی قالی‌ها مربوط به تراکم گره قالی می‌باشد یعنی نسبت تعداد گره‌هایی که در یک سانتی‌متر و یا در یک دسی‌مترمربع جای می‌گیرند. می‌گویند که هر چه تعداد این گره‌ها در چنین سطوحی بیشتر باشد، ارزش قالی بالاتر است. اعمال ساده این روش ارزیابی قالی‌های «باارزش» را به یک گروه بسیار کوچک، از نظر نوع و تخته قالی، محدود خواهد کرد. قسمت اعظمی از قالی‌های به قول معروف قدیمی (آخر قرن هفدهم و اوائل قرن نوزدهم) و همچنین بخشی از تولیدات جدید و باب روز از این طبقه‌بندی کنار خواهند رفت. قالی‌های تمام نواحی (مثلاً قفقاز) و حتی بخش بسیار مهمی از قالی‌های زیبای عصر طلائی فرش (قرن شانزدهم ـ قرن هفدهم) که تعداد گره‌ها به هیچ وجه بالا نبوده‌اند (یعنی ۳۰۰۰ ـ ۱۵۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع) همین وضع را خواهند داشت.

این نوع پیش داوری در ارزیابی قالی ریشه در مشرق زمین دارد زیرا در آنجا و بخصوص در ایران گران‌ترین قالی‌ها آنهایی هستند که دارای فشرده‌ترین گره‌ها هستند. در واقع، تراکم زیاد گره‌ها با دقت و طولانی بودن مدت بافت ارتباط دارد. این تراکم گره‌ها باعث وضوح دقیق‌ترین جزئیات نقوش می‌شود و بخصوص اگر نقش‌ها خیلی پُر و دقیقاً گسترش یافته باشد، این تراکم اهمیت بیشتری پیدا می‌کند. مسلماً این اصل برای پاره‌ای از انواع قالی‌ها معتبر است. برای سایر قالی‌هایی که دارای نقشی بسیار ساده‌اند ولی از نظر معنا و مفهوم بسیار غنی هستند گره خود تابعی از دقت و ظرافت است. البته این امر نیز چندان صادق نیست. قالی‌های قفقاز و قالی‌های آسیای مرکزی و گونه‌های متعددی از قالی‌های ایران و آسیای صغیر نمونه‌هایی از این نوع قالی‌ها می‌باشند. در ضمن این موضوع را نیز فراموش نکنیم که تکنیک بافت ـ هرچند بسیار ظریف باشد ـ برای ارائه یک قالی خوب کافی نیست. نقش قالی، تنها عنصر بنیادی است که همیشه مورد توجه قرار می‌گیرد.

پیش داوری دیگر در مورد ارزشیابی قالی‌ها، کهنگی آن است. بعضی از اشخاص ساده‌دل و خوش باور که اطلاعات غلطی درباره قالی به دست آورده‌اند، همیشه آرزو می‌کنند که قالی‌هایی کاملاً نو داشته باشند. معذالک اگر اینها نیز اندکی دارای اطلاعات می‌شدند، ترجیح می‌دادند که یک قالی قدیمی و یا حداقل، یک قالی کهنه داشته باشند زیرا که طرح این‌چنین قالی‌ها با توجه به موضوعات و خطوط مربوطه آنها، با سنن قدیمی مطابقت بیشتری دارند، و تکنیکی که در این قالی‌ها بکار برده شده است هم زیبایی، و هم استحکام رنگ و نقش را به وجود آورده است. می‌توان این قالی‌ها را از طرق زیر شناخت: از طریق رنگ‌ها، یعنی از اصالتی که کهنگی آنها به رنگ‌ها می‌دهد (رنگ کهنگی، با ملایم کردن مایه‌های رنگ‌های تند می‌آید)؛ از طریق حالت پشم‌ها، که کم و بیش مستعمل شده است؛ از طریق بررسی ویژگی‌های فنی و نقش. در مورد حالت مستعمل فرش، تأکید می‌کنیم که این ضابطه را باید با دقت و احتیاط به کار برد. در اکثر موارد عملاً مشاهده می‌شود که قالی دارای عمری طولانی است و در نگهداری آن دقت زیادی بکار رفته است و لذا نسبت به سن و سال حقیقی‌اش بسیار نوتر می‌نماید. برعکس، پاره‌ای از قالی‌های جدید را که نه به دلیل کهنه‌تر جلوه دادن آن، بلکه بیشتر بخاطر اینکه مایه‌های رنگ تند و زننده را ازبین ببرند و مجموعه رنگ آن را ملایم کنند، تحت شستشوی شیمیایی درمی‌آورند و به این ترتیب، این قالی‌ها خیلی کهنه‌تر از سن و سال خود به نظر خواهند رسید.

به شما توصیه کردیم که محتاط باشید. اضافه کنیم که بهتر است یک نکته بسیار مهم و یک امتیاز بزرگ فرش را تبدیل به یک پیش داوری عامیانه نکنید. به همین دلیل است که باید از ترجیح دادن یک قالی قدیمی که شدیداً زشت است، به یک قالی جدید که از نقطه‌نظر زیباشناختی نسبتاً متوسط است، خودداری نمود. در واقع، در کنار تخته قالی‌های بسیار زیبا، در گذشته‌های دور، قالی‌های واقعاً زشتی نیز بافته شده‌اند که باید آنها را شناخت ولی خوشبختانه آنها چندان زیاد نیستند.

ممکن است تخته‌ای قالی به خاطر کیفیت ویژه‌ای که دارد و همین کیفیت نیز موجب شهرت آن شده به طبقه‌ای از قالی‌های بسیار معمولی ومتداول تعلق داشته باشد. همین امر نیز می‌تواند ما را در قضاوت گرفتار اشتباه کند.

ضرب‌المثلی می‌گوید که بهترین ضربه‌ها نیز می‌توانند به هدف اصابت نکنند. بعلاوه، اتفاق افتاده است که محصولات ثانوی و از نوع درجه دوم با کیفیت پست نیز بعنوان یک کار بسیار مشهور و متداول به حساب آمده‌اند. بنابراین واضح است

که برای ارزیابی یک تخته قالی، در درجه اول باید کیفیت‌های زیباشناختی آن را در نظر بگیریم و در عین حال نیز تا حد ممکن باید از تحت تأثیر قرارگرفتن خودمان به دلیل عامی بودن نوع فرش، کهنگی فرش یا پاره‌ای ضابطه‌هایی که جنبه کلیشه‌ای دارند، مثل ضخامت و پُرگوشتی خامه آن، برحذر باشیم.

به عبارت دیگر، تمام قضاوت ما باید مبتنی بر ارزش بنیانی نقش‌های آن باشد و نه بر پیش‌داوری‌هایی مثل قدمت، کمیابی، شهرت و کیفیت و چگونگی بافت آن. تمام این عناصر می‌توانند بر روی قیمت تجارتی فرش تأثیر بگذارند ولی نمی‌توانند روی ارزش زیباشناختی آن اثری داشته باشند. اگر می‌خواهیم داوری دقیقی روی فرش داشته باشیم، باید شناخت خودمان را یا به طریق مستقیم و یا تماشای موزه‌ها، کلکسیون‌ها، نمایشگاه‌ها و یا به طور غیرمستقیم به کمک کتب و تصاویر بهبود بخشیم.

علاوه بر نقش، عناصر متعدد دیگری نیز وجود دارند که بر ارزش تجاری قالی بی‌تأثیر نیستند آنها عبارتند از معروفیت نوع قالی، کمیابی آن، کارکم و بیش ظریف و دقیق (که در روی قیمتِ بازار اصلی تأثیر می‌گذارد)، کهنگی قالی، دوام قالی (بخصوص اگر مربوط به یک الگوی متداول است)، شیوه نگهداری و حالتی که قالی تحت تأثیر آن حفظ شده و باقی مانده است. در این مورد یادآوری کنیم که قالی مشرق زمین - بجز برخی موارد استثنایی - کاربرد تزئینی خود را فقط موقعی می‌تواند تمام و کمال ایفا کند که متحمل گذر زمان بوده باشد. به همین دلیل، به منظور اینکه بفهمیم این قالی را در چه شرایطی باید قرار دهیم که شایسته‌اش باشد، باید از وضعیت آن مطمئن باشیم و ویژگی‌های دوام آن را بشناسیم.

نقائص بنیادی و نقائص ناشی از مصرف

گوشهٔ چشمی نیز به نقائص قالی داشته باشیم: در ابتدای امر باید به نقائصی توجه کنیم که به هنگام بافتن قالی و با خود او به وجود می‌آیند و بنیادی هستند مثل گوناگونی مایه رنگ پشم‌هایی که به کار رفته‌اند (رگه‌ها). موج های بافت و تغییر شکل‌های محیطی ناشی از آن، لوله شدن لبه‌های طولی قالی. این عیب آخری را می‌توان چاره کرد ولی سایر عیوبی که برشمردیم نقائصی را تشکیل می‌دهند که نمی‌توان آنها را برطرف نمود. در واقع امر اگر رگه‌ها چندان گسترده نباشند دارای چندان اهمیتی نیستند. در مورد موج ها باید دقت زیادی به کار برد زیراکه در اثر مصرف قالی موجب فرسودگی سریع پُرز فرش [درقسمت‌های مواج قالی] می‌شوند.

در مرحله بعد می‌بایست به نقائصی توجه کنیم که ناشی از مصرف قالی و بی‌دقتی در حفاظت از آن است. مثل سوراخ ها (که اگر قالی را در مقابل نور قرار دهیم آنها را به وضوح خواهیم دید)، پارگی ها، ریشه‌های کشیده شده، حاشیه‌های متلاشی شده و غیره. عیب آخری یعنی متلاشی شدن حاشیه‌های قالی می‌تواند موجب انهدام تمام قالی گردد. دلیل محکم این امر آنست که متلاشی شدن حاشیه منجر به کشیده شدن و درآمدن ریشه‌های قالی می‌شود. در این حالت، به دلایل زیر قالی حتماً مضمحل خواهد شد: گره‌ها ریشه‌کن شده، تارها متلاشی می‌گردند. انواع بیدها (که نام علمی آنها Tinea bislliella یا Tapetzilla است)، سوسک‌های فرش (که نام علمی آنها Anthrenus Schrophularae می‌باشد) نیز کار تخریبی و انهدامی خود را کامل می‌کنند و گاهی نیز حتی این عمل را به طور مخفی یعنی با حمله به ریشهٔ گره‌ها انجام می‌دهند. به نوعی که پُرز قالی که ظاهراً سالم و بی‌نقص است، به هنگام جاروکشی، ضربه زدن با چوب برای گردگیری و یا خیلی ساده در جریان مصرف می‌ریزد.

از جمله عللی که موجب انهدام قالی می‌شوند به موارد زیر اشاره کنیم: سوختگی (بخصوص سوختگی‌های ناشی از سیگار)، لکه‌ها (بخصوص لکه‌هایی که از ادرار کودکان و یا حیوانات خانگی به وجود می‌آیند. ادرار روی پشم اثر بسیار خورنده‌ای دارد). حالت پوسیدگی (که در جریان حمل و نقل آنها در انبارکشتی‌ها به وجود می‌آید و آب شور به تدریج در آن نفوذ می‌کند و یا اینکه در اثر انبار کردن قالی‌ها در انبارهای نمناک و یا در محل‌های ناسالم بوجود می‌آید)، بیرنگ شدن مایه‌های رنگ قالی (در پی یک عمل شیمیایی خاص که برای ملایم کردن رنگ‌های قالی بکار می‌رود و اگر این عمل بیش از حد طول بکشد، چنین نقصی بوجود خواهد آمد.

درک حالت پوسیدگی قالی، که می‌تواند از نگاه مخفی بماند، مستلزم دقت خاصی است. یک تخته قالی، چنان که گفته شد، در بیشتر مواقع عملاً می‌تواند سالم و بی‌نقص به نظر آید. در اثر پوسیدگی، در جهت رشته‌های تار یعنی چله‌ها، شکاف‌های طولی باز شده و در همان حال نیز پود آن در درون شکسته و ضایع می‌گردد. پاره‌ای از نشانه‌های نقص قالی - لکه‌های گسترش یافته و یا کاسته شدن مایه‌های رنگ - موجب تحریک بدگمانی‌ها می‌شود. برای اطمینان از وجود پوسیدگی باید حوزه مشکوک را مورد بررسی قرار داد و قالی را برگرداند و در جهت رشته‌های تار آن را تا کرد و سپس قالی را به کمک دست‌ها کشید و محل تاشده را صاف کرد و در همین حال نیز به دقت گوش کرد، اگر صدای واضح شکستن به گوش رسد، نشان می‌دهد که قالی پوسیده است.

تمام این عیوب تأثیر زیادی روی بهای قالی دارند. آیا تمام این نقائص جبران ناپذیر و غیرقابل علاج هستند؟ اگر قالی کاملاً فرسوده و پوسیده و رنگ آن ازبین رفته است و پوشیده از لکه‌های زیاد و با بید خورده بود هیچ کاری نمی‌توان کرد. مطمئناً قالی بید خورده را می‌توان اصلاح کرد به شرطی که میزان خرابی و بیدخوردگی بسیار کم باشد. در غیر این صورت هزینه تعمیر آن از قیمت اصلی قالی افزون‌تر خواهد شد. به هر حال، وقتی که تعمیر یک قالی هزینه زیادی دربر دارد، از انجام آن خودداری می‌شود. به همین دلیل است که ما می‌گوییم بعضی از نقص‌ها لاعلاج هستند. معذالک واضح است که در اینجا نیز،

سردخانه، نگاهداری قالی‌ها در تابستان

مثل سایر موارد مربوط به هنر، اهمیت نقائصی که ذکر شدند، بر حسب ارزش زیباشناختی و تاریخی فرش متفاوت‌اند.

نصب و حفاظت

همیشه کوشیده‌ایم نقائصی را که در یک قالی وجود دارد بیابیم. با توجه به همین امر است که در اینجا به آن خواهیم پرداخت. در ابتدا لازمست برای قالی بهترین جا و محل استقرار را در نظر بگیریم و آنرا حفاظت کنیم. در این راستا، شناخت ویژگی‌های مربوط به تکنیک و استحکام برای تضمین حفاظت گرانبهاترین و ظریف‌ترین قالی‌ها غیرقابل بحث خواهد بود. همین طور خواهیم دانست که به هیچ وجه نباید قالی را زیر مبل و میز و صندلی و غیره گسترد و یا اینکه در محل‌های عبور و مرور پهن کرد. زیرا موجب فرسودگی سریع و لکه‌دار شدن و تباه شدن آن خواهد شد. در مجموع، هر قالی باید به تبع ویژگی‌های فنی آن مورد مصرف و هدف خاص خودش را داشته باشد. برای اطاق نهارخوری و سالن، از بین دو تخته قالی که دارای ارزش برابر هستند، آن قالی‌ای را برخواهیم گزید که محکم‌تر و بادوام‌تر باشد. به طور کلی قالی‌هایی برای این کار مناسب‌تر هستند که دارای پُرز بلندتر باشند و تار و پود آنها از نخ پنبه‌ای باشد. مطمئناً این یک قاعده کلی است که استثنائات زیادی را شامل می‌گردد. بعنوان مثال قالی‌های چینی که پُرزهای بسیار بلند و انبوه دارند، بسیار ظریف نیز هستند. همین امر در مورد قالی‌های نواحی مختلفی که پُرز بسیار بلند دارند صدق می‌کند. قالی‌هایی که در آنها پشم مرده به نام «تبش Tabach» به کار می‌برند، مقاومت پشم آنها خیلی کمتر از مقاومت پشمی است که از حیوان زنده می‌چینند. در ضمن قالی بیجار (مربوط به ایران) را نیز فراموش نکنیم که در آنها تار و پود هر دو کاملاً از پشم هستند ولی در ضمن جزو قالی‌های بسیار محکم به حساب می‌آیند. بنابراین بررسی هر یک از این موارد ضروری است و بحثی در آن نیست. برای این کار، وقتی که شرایط اقتضا کند، به نشانه‌های طبقه‌بندی مراجعه خواهیم کرد و به این ترتیب از یک طریق بسیار دقیق درباره مقاومت هر نوع قالی اطلاعاتی به دست خواهیم آورد. اگر به دلایل شخصی در مضیقه و فشار انتخاب یک قالی ظریف‌تر هستیم که پرزهای کوتاه دارد و یا اینکه باید یک قالی کهنه و ظاهراً مصرف شده و فرسوده را برگزینیم، آن را روی یک «زیرانداز قالی» از جنس نمد یا از جنس کائوچوی مصنوعی خواهیم گسترد و این عمل ضمن نرمتر کردن آن، عمر آن را طولانی‌تر خواهد نمود.

ما قالی خودمان را کجا خواهیم گذاشت؟ پاسخ به این سئوال بستگی به نوع قالی‌ای دارد که انتخاب می‌کنیم و آن هم به شرطی که مسئله بر سر یک موضوع صرفاً مالی و اندوختن یک سرمایه نباشد. اگر یک تخته قالی انتخاب می‌کنیم بیشتر هدف ما بر آن است که با تمام وسایل خانه‌ای که می‌خواهیم آن را قرار دهیم هماهنگی داشته باشد. کلاً در انتخاب قالی گرایش در این راستا قرار دارد که قالی انتخاب شده، از طریق رنگ و نقش با فضای زندگی انطباق کامل داشته باشد. یک نفر خبره قالی تمام اهمیت را به زیبایی و کیفیت قالی می‌دهد یعنی خلاقیتی از هنر مسلم و غیرقابل تردید و برخوردار از یک زندگی آزاد. بنابراین، چنین خبره‌ای از انتخاب یک قالی «لکه‌های رگه‌ای» در تزئین داخلی پرهیز خواهد کرد. ولی همیشه راهی را پیدا خواهد کرد که یک تخته قالی بسیار زیبا را ارج بگذارد، حتی اگر این قالی از طریق سبک و رنگ‌هایش با دقت و صحت کامل با آنچه که وی را احاطه می‌کند توافق نداشته باشد.

قالی خود را انتخاب کردیم. اگر رنگ مسلط آن، به سلیقه ما بیش از حد روشن و یا بیش از حد تیره بود و ما را دچار تردید و نگرانی کرد، بخاطر داشته باشیم که می‌توانیم آن را ملایم کنیم. کافی است راهی را پیدا کنیم. تنها راه نیز طریقه گستردن و یا قرار دادن خود قالی و پُرز آن است. در واقع اگر قالی را برخلاف «خواب» پُرزها قرار دهیم تیره‌تر به نظر می‌رسد. این امر ناشی از

آن است که نوک پُرزهای قالی در جهت خلاف تابش نور است. برعکس، اگر قالی را در جهت خواب پُرزها بیندازیم، بسیار روشن‌تر و شفاف‌تر به نظر خواهد رسید زیراکه نور بدون اینکه با مانعی برخورد کند، در روی سطح قالی می‌لغزد. بنابراین، چنین ویژگی امکان می‌دهد که قالی را در جهتی که باب میل است و در آن جهت می‌توانیم از یک چشم‌انداز بسیار زیبا بهره‌مند شویم، قرار دهیم.

حفاظت

مراقبت‌های روزانه و رسیدگی‌های دوره‌ای برای یک تخته قالی از ضروریات بوده و این همه نیز ظاهراً هزینه ساز است ولی باید آن را بپذیریم. در واقع امر، اینها دستورات بهداشتی هستند که به طور جهانی مورد قبول واقع شده‌اند و به ما امکان می‌دهند که یکی از مواریث خودمان را که ارزش پولی و هنری آن قابل توجه است، تضمین نمائیم. برای اطمینان از حفاظت یک قالی مسلماً می‌بایست قبل از اینکه برای آن جای مطلوبی را در نظر بگیریم باید حالت و دوام آن را در نظر داشته باشیم. این امر اولین گام مآل‌اندیشی در حفظ قالی است. قالی از نظر شکل تخت و صاف خود بیش از هر شیئی دیگری که در خانه وجود دارد، در معرض گرد و خاک قرار دارد و ضمناً همین قالی دائماً در اثر تماس با کف کفش‌های ما کثیف می‌شود. و بالاخره ساختار آن موجب می‌شود که در مقابل گرد و خاک همانند یک اسفنج عمل کند. گرد و خاک در میان هر یک از گره‌ها جای می‌گیرد و قاطعانه در آنجا مسکن می‌گزینند. این امر در مورد تخم بید و سوسک نیز صادق است. این تخم‌ها ابتدا در روی سطح قالی قرار می‌گیرند و سپس آرام آرام به عمق گره‌ها می‌روند و وقتی که تبدیل به کرم شدند، در همانجا اعمال تخریبی و انهدامی خود را کامل می‌نمایند.

نظافت روزانه

اصول حفاظت و بهداشت حکم به نظافتی می‌کند که باید با دقت و به طور منظم درباره قالی به عمل آید. این نظافت، که بهتر است روزانه باشد، به‌کمک یک جارو برقی و یا در صورت نبودن آن، با یک بُرس خوب یا جارو به عمل می‌آید. معذالک توصیه می‌کنیم که از بکار بردن جاروی دستی پرهیز شود و یا اینکه وقتی آن را روی قالی‌های چینی یا قالی‌های ابریشمی و یا روی قالی‌هایی که حالت حفاظت آنها نااستوار است می‌کشند، آن را با احتیاط زیادی بکار ببرند. جارو عملاً می‌تواند در روی گره‌های بسیار مستعمل یا قالی‌هایی که نخ های بسیار حساسی دارند، یک عمل بسیار ملایم تخریبی مداوم داشته باشد.

استفاده از روش «قالی کوبی» و یا چوب زدن به قالی را مطلقاً باید کنار گذارد و عادت تکان دادن شدید قالی را در روی نرده‌های ایوان، که عملی معمولی برای ما است، ترک کرد. این روش‌ها بسیار زیان‌آورند زیراکه از یک جهت ضربه‌های مکرری که روی قالی زده می‌شود نخ های تار و پود قالی را در محل اتصالشان فرسوده می‌نماید. از سوی دیگر، یک دستکاری قوی و خشن مقاومت نگهدارنده‌های قالی را سست و متزلزل کرده و تا جایی که منتهی به عمل از ریشه درآمدن همهٔ آنها می‌شود (نگهدارنده‌های قالی عبارتند از ریشه‌ها، لبه‌ها، لبه‌های طولی، «سر» قالی).

کوبیدن منطقی قالی به صورت مکانیکی

نظافت مرتب قالی آن را از گرد و غبار و سایر اشیاء خارجی که قالی را منهدم می‌کنند بری می‌سازد. ولی این عمل مانع نفوذ گرد و غبار و سایر اشیاء خارجی به لایه‌های زیرین قالی و جمع شدن آنها نمی‌شود. در این حالت، جارو برقی و جاروی معمولی کفایت نمی‌کند. بنابراین لازم است که حداقل سالی یک بار قالی را به تشکیلات و سازمان‌های خاصی که در پاک کردن قالی تخصص دارند و دستگاه‌هایی نیز برای این منظور نصب کرده‌اند، حمل کنیم. این عملیات، که هم منطقی و عقلائی و هم بی‌ضرر است، حالت ضربه زدن به قالی را به حداقل می‌رساند. به این معنا که در یک سطح بسیار گسترده و در روی بخش‌های گوناگون به صورت ملایم و مرتب عمل می‌کند. به این ترتیب تمام گرد و غبار و اجباراً تمام تخم حشراتی که در مخفی‌ترین تار و پود قالی قرار گرفته‌اند، از آن جدا می‌شوند.

شتسشو

با تمام این احتیاط ها و مآل‌اندیشی‌ها پس از مدتی برابر یک تا سه سال چنان گرد و غبار به تبع جایی که قالی در آنجا قرار دارد و نوع استفاده‌ای که از آن می‌شود، به جسمش نفوذ می‌کند که موارد برشمرده برای پاک‌کردن آن موثر نخواهد بود و شستشوی آن اجتناب ناپذیر خواهد بود. برای اینکه لزوم نظافت قالی را بهتر درک کنیم بخصوص در مواردی که قالی در اطاق کودکان و ناهارخوری و اطاق خواب قرار دارد، بهتر است به چرکی که فقط در عرض سه ماه زمستان روی پرده‌ها و کاغذ دیواری می‌نشیند، بیندیشیم. با توجه به اینکه شرایط عمودی قرارگرفتن و حتی جنس نخ های پرده (که اکثراً از الیاف مصنوعی هستند) عواملی هستند که نسبت به پشم قالی حداقل مواد زائد و گردوغبار را جذب می‌کنند.

در ضمن، وقتی که نقاط بید زده‌ای را نیز در روی قالی پیدا

شستشوی سنتی یک قالیچه در آب رودخانه

می‌کنیم، شستشوی آن الزامی می‌گردد زیرا این شستشو سبب ازبین رفتن کرم‌ها و تخم‌هایی می‌گردد که هنوز باز نشده‌اند. البته در اینجا مسائل بهداشتی هدف اصلی ما می‌باشد. بنابراین باید پذیرفت که پاره‌ای از روش‌های «خشک شویی» و یا مالیدن ماده‌ای روی فرش که بنیاد سرکه‌ای یا آمونیاکی داشته باشد و از این قبیل روش‌ها) به هیچ وجه توصیه نمی‌شود زیرا بخصوص اگر این اعمال به دست آدم‌های غیرمجرب انجام گیرد اطمینانی به حاصل کار نیست و گاهی نیز منهدم‌کننده است. به هر حال، این اعمال فقط روی سطح فرش انجام می‌گیرند و اثر خود را روی لایه روئین پُرز قالی می‌گذارند و فقط به سطح آن شفافیت می‌دهند بدون اینکه تأثیری در مسائل بهداشتی که مسائل ریشه‌ای هستند بگذارند و یا اینکه بیدها را از آن پاک کنند. بنابراین ضرورت دارد که به شرکت‌های متخصصی مراجعه نمود که قالی را به دست اشخاص متخصص و باتجربه می‌سپارند. بدین ترتیب شستشوی قالی با روشی انجام می‌شود که باکیفیت فرش، نوع حفاظت آن و حفظ رنگ‌های آن مطابقت بهتری دارد.

نگهداری قالی در خانه

در فصل تابستان در جریان دوره‌هایی که از قالی استفاده نمی‌شود، مسئله نگهداری و حفاظت از قالی‌ها پیش می‌آید.

برای حل این مسئله ابتدا باید یک جای خشک، تمیز و با جریان هوای مناسب پیدا کنیم (انبارهای زیرزمینی از این امر مستثنی هستند) که خارج از خانه خودمان باشد و منظور از این عمل آنست که این محل تبدیل به انبار نشود. سپس باید وسیله‌ای را پیدا کنیم که حشرات زیان‌آور (بید و سوسک) را از آن دور کند و از باز شدن تخم‌های آنها، که می‌توانند در لایه‌های درونی قالی باشند، جلوگیری به عمل آورد.

برای چنین کاری دو سیستم وجود دارد:

۱ـ استفاده از دانه‌های فلفل (روش بسیار قدیمی که کارآمد نیست و یا تقریباً تأثیر کمی دارد)، استفاده از نفتالین، کافور، ترکیبی از کلر و بنزن و سایر ترکیبات شیمیایی که متصاعد شدن بوی آنها حشرات را خواهد کشت.

۲ـ توسل به محصولات جدیدتر که با گستردن آنها روی پشم، آن را غیرقابل خوردن می‌کند و مانع عمل بیدزدگی می‌شود.

تمام این فرآورده‌ها کم و بیش برای ازبین بردن حشرات مؤثر هستند. وقتی که تخم حشرات در عمق قالی لانه کرده‌اند، بخصوص وقتی که قالی‌ها نیز دارای پُرز بلند و متراکمی هستند و به سختی امکان داخل شدن بوی دارو یا مایع را به عمق فرش می‌دهند، اثر این فرآورده‌ها ضعیف‌تر می‌گردد.

کارگاه‌های رفوگری قالی

سیستمی که بر اساس آن قالی‌ها را در سالن‌های مخصوص به صورت سردخانه و با هوای مناسب قرار می‌دهند کاملاً مطمئن و عقلائی است. در این سالن‌ها، هوای سرد نه‌تنها حشرات را می‌کشد بلکه تخم‌ها و کرم‌های آنها را نیز ازبین می‌برد. علاوه بر آن، این سیستم در عین حال مسئله انبارکردن را نیز حل می‌کند. به طور کلی مؤسساتی که نگهداری از قالی‌ها را تأمین می‌کنند دارای سازمانی هستند که قادر به تأمین تمام عملیات وابسته به آن نیز می‌باشند یعنی شستشو، چوب زنی و گردگیری، مرمت و غیره را نیز انجام می‌دهند. هنگامی که قالی خودمان را به آنها می‌سپاریم، بهتر است که از این وضعیت استفاده کنیم و از آنها بخواهیم که یک بازرسی عمومی از قالی به عمل آورند. اگر سوراخ‌هایی در قالی پیدا شده و یا جاهایی دیده شدند که نخ‌های آن پاره شده بودند و یا حوزه‌های بید خورده دیده شدند و حاشیه‌ای ازبین رفته مشاهده شد و لبه‌های دریده شده و یا ریشه‌های ازبن کنده شده و غیره به چشم خوردند، همانجا مورد مرمت قرار گیرد که با یک تکنیک خاص و توسط مواد منطبق با کار، هم به قالی شفافیت می‌دهد و هم عمر آن را افزون می‌نماید.

طبقه‌بندی قالی‌ها

قالی ایران در طبقه‌بندی قالی مشرق زمین مکان رفیعی را اشغال می‌کند. این قالی ایران این حُسن شهرت را نه‌تنها مدیون معروفیت و شکوه و جلال فرآوردهٔ ایران قدیم است (از قرن شانزدهم تا قرن هجدهم میلادی) بلکه مدیون گسترش و توزیع جهانی فرآورده‌های قرن‌های بعد (قرن نوزدهم و عصر حاضر) نیز می‌باشد که البته قسمت آخر از اهمیت بیشتری برخوردار است. برای بیشتر مردم قالی مشرق زمین همیشه معادل «قالی ایرانی» است.

نظری اجمالی به تاریخ

برای ذکر خاستگاه قالی دارای شواهد متعددی هستیم که از آن جمله می‌توان از گزنفون، تحلیل‌گران چینی، مورخین و جغرافی‌دانان عرب، سفیران و سیاحان ونیزی نام برد. معذالک عصر این خاستگاه هنوز نیز مبهم مانده است. هرگز نتوانسته‌ایم با دقت تعیین کنیم که آیا این شواهد واقعاً به قالی‌های گره بافت، یا به نمدها، یا به بافته‌های آراسته به گلدوزی مربوط می‌گردند و یا اینکه به قالی‌هایی که به نام «قلاب باف» معروف بوده‌اند مثل «قالی‌های سفید» قرن چهارم و پنجم که نوع مشخص آن را در مقبره پازیریک دیدیم (مراجعه شود به خاستگاه قالی گره‌ای مشرق زمین)، ارتباط دارند.

به طور کلی این امر پذیرفته شده است که تکنیک قالی گره‌ای در زمان حمله ترک‌های سلجوقی در قرن یازدهم وارد ایران شده است. معذالک یادآور می‌شویم که مهاجمین سعی خود را برای گسترش و معمول کردن استفاده از گره‌ای کردند که به نام **گره ترکی** و یا گره قیورد معروف است. در حالی که در همین سرزمین، از مدت‌ها قبل، از تکنیک گره فارسی یا گره سنه استفاده کرده و به آن عمل می‌نمودند. حتی با اینکه در نگارگری‌های کتاب کلیله و دمنه (اوائل قرن پانزدهم) و مرقع گلشن نیز (اواخر قرن پانزدهم) نمونه‌های زیادی از موتیف‌های قالی‌های آن عصر را پیدا می‌کنیم (نقش ستاره و کتیبه‌هایی به خط کوفی در حاشیه‌ها) باز هم، از مراحل تحول هنر ایرانی تا اوائل «عصر طلایی» (قرن شانزدهم میلادی) بی‌اطلاع هستیم. همین امر به ما امکان می‌دهد که فرض کنیم، البته نه بدون دلیل، که خلاقیت‌های رنسانس ایران، در زمان سلاطین صفوی (۱۷۲۲ ـ ۱۴۹۹ میلادی) نشانگر درخشان‌ترین مرحله از فرآورده‌ای هستند که قبلاً نیز در زمان تسلط مغول‌ها (قرن‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی) به سطح بسیار رفیعی از زیبایی و تکنیک رسیده است. شکوفایی این فرآورده شاید با حکومت غازان خان (۱۳۰۷ ـ ۱۲۹۵ میلادی) مصادف می‌شود که بنا بر گفته تاریخ، زمین کاخ های خود را با قالی فرش می‌کرده و قالی‌های دیگری را نیز به عنوان پیشکش به مقبره مجلل خالدبن ولید ارسال کرده است.

معذالک، اوج قالی کلاسیک ایرانی، که وجود ۳۰۰۰ قطعه آن در موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی گواه بر آن است، مصادف با عصر رنسانس صفویه بخصوص در زمان حاکمیت شاه طهماسب اول (۱۵۸۷ـ ۱۵۲۴ میلادی) و شاه عباس کبیر (۱۶۲۹ ـ ۱۵۸۷ م) می‌باشد که از جمله پُربارترین دوره‌های هنر ایرانی به حساب می‌آیند. در سایه این شاهان مروج علم و هنر، کارگاه‌هایی در مراکز گوناگون امپراطوری ایرانی تأسیس شد و آنهایی نیز که قبلاً در تبریز، اصفهان، کاشان، مشهد، کرمان، جوشقان، یزد، استرآباد، هرات و در ایالات شمالی شیروان، قره‌باغ، گیلان وجود داشتند، بزرگ‌تر و پُررونق‌تر شدند.

در همان زمان، نقاشان و نگارگران بلندپایه طرح های خلاصه شده و ترکیبی ترنج را در وسط قالی و لچک‌ها را در گوشه‌های آن وارد کردند. یعنی همان طرحی را که قبلاً به زیباترین وضعی در قرن پانزدهم روی جلد کتاب‌های ارزشمند به کار می‌بردند. تکنیک بافت نیز به حد نهایت اصلاح شده و تکامل یافته بود. بافنده هنرمند مجموعه کاملی از پشم به رنگ‌های گوناگون، ابریشم و حتی گاهی رشته‌های باریک طلا و نقره برای بافت در اختیار داشته است. مایه‌های نقوش قالی‌ها، که از ویژگی‌های آن پالایش و ظرافت طرح هاست، در اکثر موارد از موضوعات مربوط به گیاهان و گل‌ها تشکیل می‌شد که از عشق به طبیعت الهام می‌گیرد و به هنر ایرانی جان و توان می‌بخشد. این نقوش معمولاً عبارتند از گل‌های نادر و حتی تخیلی، شکوفه‌ها، برگ‌های نخل، گل سرخ های کوچک، شاخ و برگ های گل‌دار، درخت، پیچک های عشقه و نیلوفر به صورت خطوط اسلیمی، برگ های نوک تیز و به صورت پَر و غیره و به ندرت نیز تصاویری از شکارچیان، سوارکاران، جانوران و موجودات عجیب‌الخلقه مثل سیمرغ و اژدها، تمثیل‌های اسطوره‌ای مانند فرشتگان بال‌دار و درخت واق واق که شاخه‌های آن منتهی به سَرِ حیوانات می‌شود. ابرهایی به شکل نوارهای سفید که از نقوش چین الهام گرفته شده است.

این فرآورده‌ها در انتشارات تخصصی که به بررسی‌های مربوط به قالی عصر کلاسیک آخر قرن هفدهم اختصاص دارد،

مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌اند[1]. این امر در قرن هجدهم عمق بیشتری یافته است و امکان پیش‌بینی این پدیدهٔ پیچیده را که به طور کلی به فرهنگ و هنر ایرانی صدمه می‌زند، فراهم می‌نماید. این هنر و فرهنگ، که مستقیماً با حمایت شاهانه در ارتباط است، باید شدیداً متحمل اثرات و انحطاط و ضعف قدرت سیاسی کشور می‌شد که در آخر سلطنت عصر صفوی اتفاق افتاد و با اشغال این کشور توسط افغان‌ها مقارن گردید (۱۷۲۲ - ۱۷۲۱ م).

قرن هجدهم (بخصوص نیمه اول آن) با یک دوره جنگ‌های مداوم مشخص می‌شود و مسلماً قرنی نبوده است که برای تولد دوباره هنرها مساعد باشد. قالی‌های این دوره، که تعدادشان نیز بسیار اندک است، حتی وقتی که دارای کیفیت زیاد مطلوبی هستند جز اینکه به صورت یکنواخت در سبک خشک و بی‌حال خود، نقوش قبل از خود را تکرار کنند، کار دیگری نکرده‌اند. پس از دورهٔ خلاقیت‌های زیبا و لطیف و پالایش یافته محصولات شاهانه، قالی ایرانی، به جز چند مورد استثنائی که تعدادشان بسیار کم است، شکل یک هنر دستی سنّتی را به خود گرفت که در روستاها و در بین خانواده‌ها گسترش یافت که کلاً از نقوش تزئینی قالی‌های کلاسیک الهام می‌گرفت. این نقش‌ها و مایه‌های آن با وجود یک جریان بازسازی که مرتباً تجدید می‌شد، هنوز هم باقی هستند. این نقش‌ها همان نقش‌هایی هستند که در فرآورده باب روز قالی حالت مسلط دارند.

کم کم روحیه خلاق عقیم و بی‌ثمر می‌شود. بنابراین، هنرمند مجبور به رعایت قواعد مربوط به اقتباس از الگوهای کلاسیک می‌گردد. این قواعد حتی اگر همیشه نیز پیاده نشده‌اند، هنوز معتبر مانده‌اند. این قواعد از ابعاد ترنج میانی (طول ترنج باید برابر با یک سوم طول قالی باشد)، از پهنای حاشیه (در حدود یک ششم عرض قالی) و از حاشیه‌های ثانوی که آن را تشکیل می‌دهند (پهنای مجموعه حاشیه‌ها باید برابر با پهنای حاشیه اصلی باشد) برگرفته شده‌اند.

قالی قرن نوزدهم و بیستم

در قرن نوزدهم در مغرب زمین قالی بیش از پیش گسترش و انتشار می‌یابد. محصول ایرانی، بخصوص با تلاش و ممارست تجار ناحیه تبریز که با اروپا تجارتی شکوفا داشته‌اند، کاملاً مورد توجه قرار می‌گیرد. نمایندگانی که به تمام کشورهای مشرق زمین گسیل شده‌اند، با رقابت کاملاً فشرده‌ای تمام قالی‌های کهنه و مستعمل را گردآوری کرده و به قسطنطنیه می‌فرستند جایی که هنوز هم مهمترین بازار قالی مشرق زمین بوده است. در ربع چهارم قرن گذشته، با خشک شدن منابع، تقاضاهای همیشگی و مدام تمام می‌شود. لذا تجار تصمیم می‌گیرند که مستقیماً به محل تولید محصول مراجعه کنند و کارگاه‌های متعددی را قبل از هر چیزی در تبریز و سپس در نواحی مجاور آن و بالاخره در سایر نواحی دورتر برقرار نمایند. بزودی شرکت‌های انگلیسی (زیگلر ۱۸۸۳ م.)، آمریکایی و آلمانی از آنها اقتباس می‌کنند و به طور نامحدودی اقدام به تأسیس کارگاه‌هایی برای بافت و رنگ‌آمیزی و سایر کارگاه‌ها در تبریز، سلطان‌آباد (اراک)، کرمان و در محل‌های اطراف آنها می‌نمایند. این شرکت‌های تجاری، جنبش و عمل خود را با سفارش به بافندگان شخصی و یا کارگاه‌های ثانوی گسترش می‌دهند. به این ترتیب، تا جنگ جهانی اول، آنها خیلی سریع به مرحله‌ای می‌رسند که تولید قالی به طور قابل توجهی افزایش می‌یابد. مسائل بعد از جنگ به هنگام بحران سال ۱۹۲۹ میلادی وقفه شدیدی را بر این جریان تحمیل می‌کند. در سال‌های ۱۹۳۵ و ۱۹۳۶ میلادی تولید شروع به افزایش می‌کند.

جنگ جهانی دوم، نتایج شوم و وخیمی را روی تولید بعضی از نواحی ایران (مشهد، تبریز) می‌گذارد. با افزایش بهای قالی، اکثر بافندگان روستاها که برای بافت قالی پشم گوسفندان خودشان را مصرف می‌کردند، ترجیح دادند که این پشم را به بازار عرضه کنند که از این راه سود بیشتری عایدشان شود. بعلاوه، بافندگان بسیار فقیر و تنگدست، که مجبور بودند منتظر حرکت بطئی خریداران سنتی آنها یعنی بازارهای اروپایی باشند، دیگر قدرت خرید مواد اولیه را نداشتند. نواحی کرمان، سلطان‌آباد (اراک)، همدان، در این مورد اقبال بیشتری داشتند، زیرا محصول آنها به یک بازار بزرگ و همیشه شکوفا یعنی ایالات متحده آمریکا صادر می‌شد.

قالی قدیمی و قالی جدید

همه مایلند اختلاف بین محصول باب روز ایرانی و محصول قدیمی آن را بشناسند. با توجه به این امر که دو محصول دارای ویژگی‌های کاملاً متفاوتی هستند، بلافاصله متذکر شویم که این مقایسه در نظر گرفته نخواهد شد. گفتیم که قالی‌هایی که امروزه موجب فخر و مباهات موزه‌ها و کلکسیون‌هاست، بیشترشان با هنر ظریف و پالایش یافته در کارگاه‌های سلطنتی و تحت

1. V. Viale : Arazzi e tappeti antichi, Ilte Turin, 1952; A. U. Pope: A Survey of persian art, Oxford, 1939, vol. III et IV; F. R. Sarre-H. Trenkwald: Altorientalische Teppiche. Vienne, 1926-28; K. Erdmann: Der Knüpfteppich; E. Wasmuth: Tübingen 1955; H. Jacoby: Eine Sammlung orientalischer Teppiche, Berlin, 1923.

تشویق و حمایت شاهان و نجیب زادگانی که انحصاراً این قالی‌ها مختص آنها بوده‌اند، بافته شده‌اند. این قالی‌ها توسط بافندگان بسیار ماهر بوجود آمده‌اند. نقاشان و نگارگران ارزشمند نقشه‌های آنها را فراهم می‌کردند. موادی نیز که در آنها مصرف می‌شد از بهترین موادی بود که انتخاب می‌شدند. در مجموع، هر تخته قالی ـ به استثنای پاره‌ای موارد بسیار نادر ـ قالی منحصر بفردی را تشکیل می‌داد که نباید نظیر آن بافته می‌شد.

در قالی‌های باب روز و جدید ایرانی چنین موردی وجود ندارد. تولید امروزی قالی ایران معمولاً محصولی است که در بند ارضای سلیقه‌های مشتریان انتخاب کننده است و در غالب موارد، نقوش ملهم از نقش‌های اروپایی را که دقیقاً برای ارضای سلیقه‌های بازارهای صادراتی تهیه می‌شود، به نقش‌های سنتی ترجیح می‌دهند. اضافه کنیم که محصول قدیمی که برای یک گروه نخبه و برگزیده تهیه می‌شد، شامل تعداد بسیار محدودی بوده است. برعکس محصول جدید، که مخصوص طیف مشتریان بسیار متنوعی است، مسلماً یک محصول صنعتی شده است. بنابراین در چنین مجموعه‌ای قالی‌های باارزش، قالی‌هایی با طرح های بسیار زیبا و قالی‌هایی با اعتبار متوسط و بالاخره قالی‌هایی با انواع معمولی‌ترکه مورد توجه بازار داخلی است، می‌یابیم. ولی جای هیچگونه تردیدی نیست که اگر محصولات جدید نواحی گوناگون ایران را، بخصوص با محصولات بسیار معدود و محدود قرن نوزدهم تا پیدایش صنعت مقایسه کنیم، متوجه سیر قهقرائی ناشی از راه و روش‌های متقلبانه صنعتی بیش از پیش رایج با دو ویژگی، خواهیم شد: اول مصرف مواد اولیه با کیفیت پست و دوم تمایل بدفرجام به طبیعت زدایی که با تقلید از نقوش تزئینی بسیار معمولی و متوسط و ملهم از هنر مغرب زمین.

تنزل قالی جدید
علل آن

قالی جدید ایران به تدریج تنزل می‌یابد. علل این امر به شرح زیر است:

۱ـ مصرف روزافزون و متداول رنگ کننده‌های شیمیایی برای رنگ‌آمیزی پشم و گرایش به عدم استفاده از رنگ کننده‌های گیاهی.

۲ـ استفاده متداول از پشم دباغی شده، به ویژه در الگوها و نمونه‌هایی که در حال حاضر وجود دارند.

۳ـ گره زدن به گونه «جفتی» یا «جفت ایلمه»، یعنی گره‌ای که بجای اینکه یک تار روئین و یک تار زیرین را دربر گیرد، چهار عدد تار را دربر می‌گیرد. همان طور که در فصل مربوط به گره‌ها گفتیم دو نوع گره‌ای که در ایران متداول می‌باشند، یعنی «فارسی باف» یا «سنّه» و «ترکی باف» یا «قیورد» همیشه به دور دو عدد تار تنیده می‌شوند و گره می‌خورند. با روش جفتی، هر گره‌ای (فارسی باف یا ترکی باف) دور چهار عدد نخ تار تنیده می‌شود. حدود سی سال است که این نوع گره (جفتی) از ویژگی‌های خطه‌ای از خراسان شمالی، یا خیلی دقیق‌تر از ویژگی‌های حوزه‌ای بوده که در بین قائن و بیرجند واقع شده است. ولی بعدها این روش گره زنی به طور سریعی در مراکز متعددی از تولید قالی، از مشهد تا همدان، از کاشان تا قم، از کرمان تا اراک و اصفهان و حتی به مقدار بسیار کمی در پاره‌ای از روستاهای خطهٔ همدان رایج گردید. تقریباً ۲۰٪ از تولیدات مناطق یاد شده و در پاره‌ای موارد نیز حدود ۵۰٪ از این محصولات با گره جفتی بافته می‌شوند. وقتی که این روش و این پدیده در خارج از حوزه اصلی‌اش به وجود می‌آید و شکل می‌گیرد حالت یک عمل متقلبانه را پیدا می‌کند که مرتبط است با صرفه‌جویی در پشم و وقت. در واقع، اگر بجای اینکه گره روی دو رشته تار زده شود، روی چهار رشته تنیده گردد، دقیقاً تعداد گره‌هایی که باید برای این قالی زده شود نصف شده و مسلماً همین امر موجب می‌گردد که قالی ارزش خود را ازدست بدهد. از یک سو، تعداد بسیار کم گره‌ها موجب می‌گردد که طرح و نقش روی قالی وضوح و دقت کامل خود را نداشته باشد و از سوی دیگر ضخامت قالی کم می‌شود و مسلماً در اثر همین امر دوام آن نیز کاهش می‌یابد.

با تمام اینها، همهٔ این عیوب و نقائص مانع از آن نیست که تولید قالی جدید ایرانی قطعات بسیار زیبا و باشکوه و پُربهایی را که به شرح زیر می‌توان از آنها نام برد، بیرون ندهد: اقتباس بی‌نظیر و شگفت‌آور از قالی‌های قدیمی ایرانی که در شهر تبریز توسط شرکت «تپاگ» بافته می‌شوند. قالی‌های زیبایی که تقریباً در تمام مملکت به سفارش رضاشاه بافته شدند (۱۹۴۱ ـ ۱۹۲۴ م.). بعضی از قالی‌های بسیار زیبا و عالی جدید و معاصر مثل قالی‌های کاشان، کرمان، تهران، ساروق، قم و نائین که شاهدی بر زنده بودن و جاودانگی صنعت قالی ایرانی می‌باشند.

تردیدی نیست که این صنعت می‌تواند به خودی خود و در درون خود و در بازبینی‌ها و نقادی‌های خبرگان موجب بروز قوه محرکه‌ای گردد که آن را به سطح بسیار برجسته‌ای از دیدگاه فنی و هنری برساند.

قالیچه لری بختیاری، ۱۳۰۲ هجری قمری اندازه ۲۲۹×۴۴۲ سانتیمتر

Lori Bakhtiari Carpet, west-central persia, dated 1884. 229×442cm

قالی چهارمحال بختیاری، جنوب ایران، اوایل قرن بیستم، اندازه ۲۰۸×۳۰۰ سانتیمتر
Backtiari Chahar Mahall carpet, south-centeral Persia early 20th century 208 × 300cm

قالی بختیاری

این طبقه از قالی نام خود را از ایل بزرگ بختیاری می‌گیرد و آنها نیمه‌کوچ نشینانی هستند که در ناحیه کوهستانی بین استان‌های اصفهان و خوزستان زندگی می‌کنند. این قالی‌ها برخلاف نامشان، ندرتاً توسط بختیاری‌ها بافته شده‌اند. آنها اکثراً توسط مردمانی بافته شده‌اند که دارای نژاد و زبان ترکی هستند و یا توسط اقلیت‌های فارس زبان و ارمنی بافته می‌شوند که در ناحیه چهارمحال زندگی می‌کنند. از قرن گذشته به این طرف طبقه اشراف و بزرگان شاخه‌ای از ایل بختیاری محل اقامت خود را در این سرزمین بارآور و سبز و خرم قرار داده و در آن ساکن شده‌اند. مرکز اداری چهارمحال و بختیاری شهرکرد است. نامگذاری این قالی‌ها بدون تردید از همین امر نشأت می‌گیرد.

پیدایش قالی‌های بختیاری با کمیّت بسیار زیاد در بازارهای اروپایی کاملاً جدید است. به همین دلیل بعضی از مؤلفین فکر کرده‌اند که این یک طبقه جدید از قالی ایران است[1]. در واقع امر، قالی‌های بختیاری قبلاً نیز در بین دو جنگ در تجارت وجود داشته است، ولی از آنجایی که تعداد آنها چندان زیاد نبوده است، خبرگان و متخصصان قالی در وارد کردن این بخش از قالی‌ها در طبقه‌بندی فرش ایرانی یا اهمال و یا غفلت نموده‌اند.

تعیین هویت این قالی‌ها آسان است زیرا در این قالی‌ها دو نقش تزئینی با پاره‌ای تکرارها به کار رفته‌اند و به راحتی نیز حفظ شده‌اند. هر دو تای این نقش‌ها چیزی جزگونه‌هایی از مایه یک نقش نیستند. در قسمتی از قالی‌ها، که صرف‌نظر کردنی است، نقشی را پیاده کرده‌اند که ترنجی در وسط و چهار عدد لچک در گوشه‌ها دارد. ولی به طور عام، زمینه قالی‌های بختیاری در اکثر موارد به قاب‌های کوچک بسیار باریکی تقسیم شده است که حالت یک صفحه بازی الوان را دارد و هر کدام از این قاب‌ها موضوعات گیاهی استلیزه شده را در خود جای داده‌اند (سرو، بید، شاخه‌های گل‌دار و در بعضی از قالی‌ها دورنمایی از یک باغ با نقش چشمه‌ها، چهارپایان، پرندگان). هر کدام از این قاب ها حقیقتاً تابلوهای کوچک زیبایی هستند که ضمناً در روی تمام گستره زمینه قالی دیده می‌شوند. در این قاب‌های کوچک، غالباً کتیبه‌هایی به خط فارسی می‌بینیم. این کتیبه‌ها بخصوص در قالی‌های ابعاد بزرگ بختیاری دیده می‌شوند.

زمینه قالی‌های بختیاری به روش دیگری نیز تقسیم می‌شوند. طرح هایی که از موضوعات گیاهی الهام گرفته‌اند، همانند نقوش قبلی، در بین ترنج های کوچکی قرار دارند که توسط خطوطی به شکل غنچه‌های گل‌های بریده شده به هم پیوند خورده و به شکل یک شبکه در تمام سطح قالی پخش شده‌اند.

در هر دو مورد، نقوش تزئینی یادآور مجموعه‌ای از قالی‌های قدیمی هستند که مطمئناً به عنوان الگو برای خلق قالی‌های جدید بکار گرفته شده‌اند. در حالت اول، یعنی تقسیم سطح فرش به صورت مربع، بعضی از مشابهت‌های آن را با «قالی‌های باغی» (براساس طبقه‌بندی بُد Bode) می‌بینیم و بخصوص بین این قالی‌ها و قالی‌های قرن هیجدهم موزه دولتی برلین مشابهت‌هایی را ملاحظه می‌نماییم[2]. در حال حاضر اشتیاق ما بر این باور حکم می‌کند، که برخلاف آنچه که در ابتدای کار فکر می‌کردیم، از قفقاز و ارمنستان نمی‌آیند، بلکه حتماً از ناحیه کردستان هستند.

در مورد دوم (که تکرار ترنج ها می‌باشد)، قالی را می‌توان در طبقه قالی‌های «شاخ و برگی و یا درختی» جای داد. بعنوان مثال، با تأکید بر ویژگی‌های مشترک بسیار واضح، از قطعاتی نام می‌بریم که در موزه هنرهای تزئینی پاریس وجود دارند و «بُد Bode» آنها را مربوط به قرن شانزده ناحیه کرمان می‌داند. قاب‌های حاشیه (که معمولاً تعداد آنها سه ردیف و اکثراً باریک هستند)، برعکس زمینه قالی بیانگر ویژگی‌های خاصی نمی‌باشند[3].

قالی بختیاری علی‌رغم تناسب‌های ظاهری آنها با قالی‌های بسیار معروف و مشهور، گرچه یک قالی با کیفیت منحصر بفرد و استثنایی نیست. لکن یکی از قالی‌های خوب برای استفاده روزمره و متداول است.

بافندگان و صنعتگران منطقه چهارمحال ترجیح می‌دهند از رنگ‌های گیاهی استفاده کنند. رنگ‌هایی که بیشتر مصرف می‌شوند عبارتند از: قرمز، زرد پُررنگ، سبز تیره، نارنجی، سفید و بلوطی. رنگ مسلط زمینه قالی و زمینه حاشیه‌ها سفید است. از رنگ بلوطی تیره غالباً برای دوره کشیدن طرح ها استفاده می‌شود. با این رنگ، رنگ‌های الوان مربع‌های کوچک، یعنی نقش خشتی و ترنج های کوچک را زنده‌تر و برجسته‌تر می‌کنند.

قالی‌های بختیاری که اخیراً بافته می‌شوند دارای تار و پودی از نخ پنبه‌ای می‌باشند که ضخامت این نخ ها متوسط و یا اینکه

---

1. O. Ropers : Morgenländische Teppiche, Klinkardt et Biermann, Brunswick 1954, page 187

2. Bode-kühnel : Vorderasiatische Knüpfteppiche, Klinkart et Biermann, Brunswick, 1955, page 136.

۳. همان مأخذ قبلی صفحات ۱۳۱- ۱۳۰

زیاد است[1]. پس از هر رج گره دوبار نخ پود رد می‌کنند. البته قالی‌های بختیاری بافت قدیم دارای تار و پودی از جنس پشم بسیار مرغوب بوده‌اند. با وجود این در پاره‌ای از قالی‌های بختیاری که دارای ارزش چندانی نیستند، دیده‌ایم که این تار و پود از پشمی ریسیده شده‌اند که از دباغی به دست آمده است. این پشم‌ها اکثراً خشکند و تار از پشم‌های خاکستری رنگی است که به محض رنگ شدن رنگ تیره‌ای را به خود می‌گیرد.

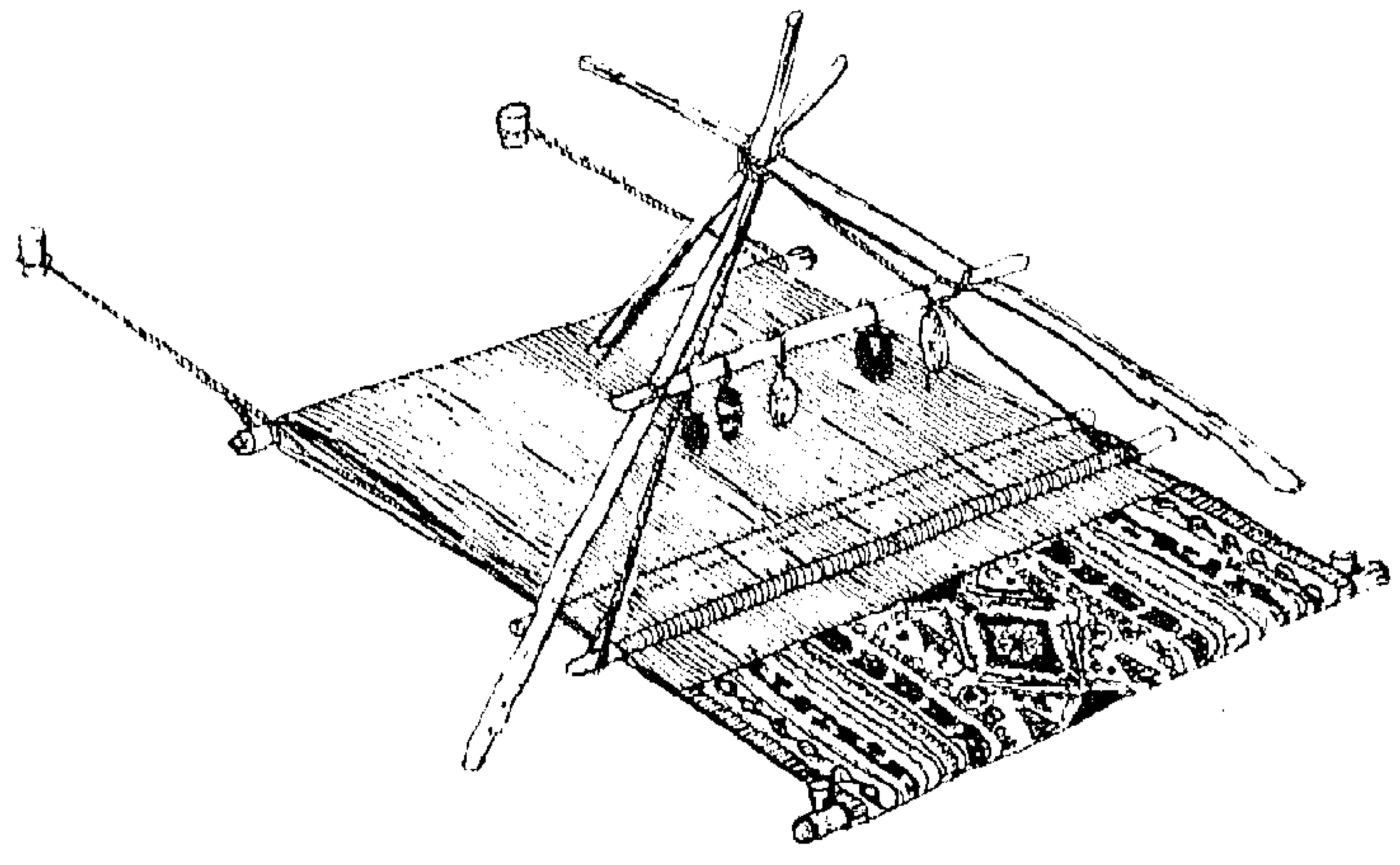
در مورد گره‌های این قالی‌ها می‌توان گفت که هم گره ترکی و هم گره فارسی در آنها بکار می‌رود (تعداد ۱۰۰۰ تا ۱۶۰۰ گره در دسی‌متر مربع). پرزهای آن به ارتفاع متوسط قیچی شده و گاهی نیز اندکی نامنظم قیچی شده‌اند. لبه‌های جانبی مربوط به طول قالی عریض هستند و از پشم بلوطی تیره‌رنگ می‌باشند. بافت آنها معمولاً خشن و درشت است و نمونه‌های زیادی از آنها روی دارهای بافندگی افقی بافته شده‌اند.

قالی‌های بختیاری دارای ریشه‌هایی در بالا و پایین هستند. ولی قالی‌هایی را نیز داریم که در یک طرف آن ریشه و در طرف دیگر آن گلیم بافت ساده سفیدرنگی وجود دارد. ابعاد این قالی‌ها متغیر است. اندازه‌های قطع سجاده‌ای آن ۱/۳۰×۲/۴۰ متر و قطع متوسط آن ۲/۵۰×۳/۴۰ متر می‌باشند و بعد هم قالی‌های با ابعاد بزرگ وجود دارد که گاهی نیز در بین آنها قالی‌های مربعی شکل دیده می‌شوند.

علاوه بر گونه‌های یاد شده در فوق، بافندگان هنرمند این ناحیه قالی‌هایی را می‌بافند که به «*بی‌بی‌باف*» معروفند. تعداد این نوع قالی‌ها بسیار محدود و از برگزیده‌ترین قالی‌های نوع بختیاری می‌باشند. از این نوع قالی‌ها نمونه‌های بسیار نادری را به قطع سجاده‌ای (۱/۳۰×۲/۴۰ متر) داریم که ویژگی نقش آنها چندان هم خاص نیست (اکثراً بصورت لچک ترنج). قالی‌های بی‌بی‌باف را می‌توان از بافت ظریف و گره‌های فشرده آن (تعداد بسیار زیاد گره‌های آن در دسی‌متر مربع، دارای فقط یک پود پنبه‌ای که غالباً نیز رنگ آن آبی می‌باشد) و از طریق استفاده از مایه‌های رنگ ملایم‌تر در کنار مایه‌های رنگ سنتی بازشناخت.

---

۱. گاهی نیز نخ های پود از نخ پنبه‌ای قهوه‌ای و یا از کرک است.



قالی بلوچستان یا قالی بلوچی

این قالی‌ها برخلاف نامشان نه محصول بلوچستان پاکستان هستند و نه بلوچستان ایران بلکه این قالی‌ها را دو ایل ترکمنی -به نام بلوچ های قدیم و بلوچ های جدید - می‌بافند که در قسمت شرقی استان بزرگ خراسان زندگی می‌کنند و از مشهد شروع و به استان سیستان ختم می‌شود. شهر مشهد مرکز تجاری این تولید کوچ نشینی است در حالی که شهرستان تربت حیدریه (در حدود ۱۵۰ کیلومتری جنوب مشهد که بلوچ های قدیم در آن چادر می‌زنند) قالی‌هایی با کیفیت عالی تحویل می‌دهد. همهٔ این قالی‌ها در روی دار افقی بافته می‌شوند.

قالی بلوچستان به طور کلی دارای ابعاد کوچک و متوسط است. قیمت نسبتاً پائین آن سبب شده است که این قالی‌ها در اروپا زیاد رواج یابند. این قالی یک نمونه مشخص از هنر دستی را به نام «هنر دستی مرزی» تشکیل می‌دهد که در هر یک از این هنرها می‌توان عناصر تعداد زیادی از تمدن‌ها را پیدا کرد. تأثیر فرهنگ ترکمنی توسط مایه‌های گوناگون رنگ‌های بلوطی و قرمز تیره، رنگ‌های تیره (منجمله آبی تیره) و در پیاده کردن طرح های هندسی و منظم مثل شش ضلعی، لوزی، هشت ضلعی، قلاب و غیره در این قالی‌ها ظاهر می‌گردد. تأثیر تمدن فارسی را نیز در قالب پاره‌ای نقش‌های طبیعت‌گرایانه می‌بینیم که در متن و حاشیه آنها دیده می‌شوند.

با وجود اینکه نقوشی که سطح این قالی‌ها را تزئین کرده‌اند دارای گوناگونی زیادی هستند ولی ما فقط به ذکر متداول‌ترین آنها اکتفا خواهیم کرد. در قالی‌های نمازی، نقش محراب یا طاقنما، که غالباً زمینه آن به رنگ گندمگون یا قهوه‌ای خیلی روشن است (در اکثر موارد از پشم شتر و به رنگ طبیعی آن است) تقریباً همیشه دارای یک «درخت زندگی» بسیار بلند است. این نقش درخت معمولاً از نقش الوانی تشکیل شده که شاخه‌های ساده شده‌ای از آن جدا شده و در انتهای آنها برگ‌های دندانه‌داری به دو رنگ وجود دارند (معمولاً به رنگ قرمز و آبی).

بنظر می‌رسد که این درخت در پایه طاقنما از یک یا چند لوزی به بیرون جهیده است. در حالی که در طرف نوک طاقنما، «قوس» غیرقابل احترازی را می‌بینیم که در این قالی‌ها دارای یک شکل فروهشته به شکل مستطیل و یا مربع می‌باشد.

در بالای قوس دو عدد مستطیل را می‌بینیم که دارای نقش‌های گیاهی «هندسی و منظم» هستند. اینها برای گذاشتن کف دو دست نمازگزاری که به سجده رفته در نظر گرفته شده‌اند. معذالک گاهی نیز شکل ساده شده کف دست، بجای نقوش گیاهی، از درون این دو عدد مستطیل دیده می‌شوند. حاشیه‌ای که طاقنما را احاطه کرده به رنگ قرمز و آبی و با طرح های گوناگون است که در اکثر موارد نیز نقوش چند شاخه‌ای آنها را تزئین می‌کنند.

قالی‌های کوچک نمازی بلوچ ها و سیستانی‌ها که در حوالی زابل بافته می‌شوند، دارای ویژگی تزئینی و نقش کاملاً متفاوتی هستند. در نوعی که در بالا ذکر آن گذشت، قوس طاقنما بصورت مستطیل یا مربع است. در قالی‌های کوچک نمازی، قوس به صورت بیضی است و طاقنما نیز در درون مستطیلی قرار دارد که در بالای آن سه عدد گنبد پیازی شکل وجود دارد که روی آنها نیز حالت رونده دارد. اینها بافته‌های درشت بافت و ضخیم بلوچ ها و سیستانی‌ها هستند که در بین اکثر آنها و بخصوص در طول این بیست سال اخیر، قالی‌هایی را می‌بینیم که دارای یک ترنج بزرگ میانی است و از قالی‌های کوچ نشینان فارس اقتباس شده است.

موضوع مورد علاقه در سایر قالی‌های بلوچستان که نقش سجاده را ندارند، نقش شبکه لوزی‌هایی به رنگ قرمز و خطوط دورنگ (یک خط تیره و یک خط روشن) است که بر روی یک زمینه آبی تیره کشیده شده‌اند و به زحمت دیده می‌شوند. یا اینکه شبکه‌ای از شش ضلعی‌هاست که خط محیطی آنها کم و بیش دندانه‌دار است. در میان این لوزی‌ها درخت‌های کوچکی وجود دارند که طرح آنها کاملاً استلیزه هستند. هشت ضلعی‌هایی که قالی‌های افغان و یا قالی‌های تکه بخارایی را نقش می‌کنند نیز نقوشی هستند که غالباً در تمام قالی‌های بلوچستان دیده می‌شوند.

اکثر سایر نمونه‌ها منقش به نقشی می‌باشند که خاستگاه آنها کاملاً ایرانی است مثل «میناخانی» که از یک طارمی از گل‌های سرخ کوچک، گل‌های ختمی، و گل‌های سفید شبیه به نرگس تشکیل شده و همهٔ اینها در روی یک زمینه آبی تیره قرار گرفته‌اند. ضمناً، در تمام اطراف و در حاشیه اصلی قالی طرازهایی از گل یا گیاه می‌بینیم که دارای همان طرحی هستند که در زمینه قالی دیده می‌شود. معذالک، در اینجا نیز رنگ مسلط قرمز آجری است که کم و بیش تیره می‌باشد و با مقدار کمی از رنگ بلوطی تیره، سفید خاکستری رنگ یا به رنگ عاج مخلوط شده است.

در قالی‌های قدیمی، در بالا و پایین و کناره‌های الوان قالی گاهی دارای یک یا چندین ردیف نازک و ظریف گل است که دو انتهای قالی را محدود می‌کند.

لبه‌های طولی قالی‌ها با پشم بز استحکام بیشتری یافته

است. گاهی نیز موی یال و یا دم اسب به رنگ‌های سیاه یا قهوه‌ای تیره به لبه‌ها افزوده می‌شود. کلاً این قالی‌ها جزو فهرست قالی‌های متوسط هستند. معذالک پاره‌ای از قالی‌هایی که در حوالی تربت حیدریه بافته می‌شوند از این امر مستثنی هستند. ویژگی این قالی‌ها حالت ابریشمین پشمی است که در آنها بکار برده شده (پشم مشهد) و همچنین کار بسیار ظریفی می‌باشد که در بافت آنها اعمال گردیده است. تعداد گره‌های فارسی باف آن بین ۹۰۰ تا ۱۵۰۰ گره در دسی‌متر مربع در نوسان است. پُرز این قالی‌ها نیز در ارتفاع متوسط قیچی می‌شوند.

در اطراف فردوس (تون) متداول‌ترین قالی، نوع قالی «عرب» است (گره کاملاً درشت و نسبتاً بلند و مایه‌های رنگ تیره یعنی قهوه‌ای متمایل به قرمز و رنگ سیاه). تا همین اواخر هنوز هم بلوچ ها منحصراً از رنگ‌های گیاهی استفاده می‌کردند و تنها استثناء رنگ سیاه بوده است. وقتی که آنها از تارهای سیاه به رنگ طبیعی استفاده نمی‌کنند برای رنگ‌آمیزی پشم به «مک - mak» یا پروتز اکسید آهن متوسل می‌شوند و می‌دانیم که این ماده برای پشم خورنده است. امروزه بیش از پیش برای رنگ‌آمیزی پشم به رنگ کننده‌های شیمیایی و بخصوص با کیفیت پایین پناه برده و از آنها استفاده می‌کنند. آنها معمولاً از پشم شتر به رنگ طبیعی استفاده می‌کنند و اگر رنگ آن قهوه‌ای بسیار کم‌رنگ باشد از آن برای زمینه فرش استفاده می‌شود. پشم یا کرک بز بیشتر برای رشته‌های تار و پود استفاده می‌شود. طبیعتاً، پس از هر رج گره، پود باید دوبار از روی گره‌ها بگذرد، ولی در قالی‌هایی که اخیراً بافته می‌شوند فقط یک بار این پود را می‌گذرانند. در قالی جدید بلوچ، معمولاً تار و پود قالی از نخ پنبه‌ای است. ابعاد مطلوب این قالی ابعاد کوچک (۱/۱۰×۰/۷۰ متر یا ۱/۵۰×۰/۷۰ متر)بوده و قالی با ابعاد متوسط (۲/۷۰×۱/۳۵ متر) بسیار نادر است. قالی‌های بسیار بزرگ در این طبقه کاملاً استثنایی هستند.

قالی بیجار

ناحیه بیجار، شهری از کردستان، در شمال غربی ایران. قالی‌بافی خانگی آن، که قبلاً شکوفا بوده است، امروز یک بحران تولیدی سختی را می‌گذراند. به همین دلیل قالی‌های آن روز به روز در بازارهای مغرب زمین کمیاب‌تر می‌گردد.

مسلم است که در طبقه‌بندی قالی‌های ایران، قالی‌های بیجار از طریق نقش آنها که اکثراً اقتباس از نقش‌های انواع دیگر قالی است مشخص می‌گردد ولی ویژگی خاص آن در بافت مخصوص قالی‌های این ناحیه است که مقاومت و دوام شگفت‌انگیزی را به این قالی‌ها می‌دهد.

هویت این قالی‌ها را از طریق سه عامل می‌توان به راحتی تشخیص داد:

۱- بافت قالی محکم، ضخیم، بسیار فشرده و تماماً از پشم است و در مقابل، قالی به قدری سخت و محکم است که ظاهراً تاکردن آن غیرممکن می‌نماید. این قالی‌ها بسیار سنگین هستند، بخصوص اگر آنها را با قالی‌های سبک و گرانقدر شهر مجاورش، یعنی صحنه (سنه)، مرکز ناحیه، مقایسه کنیم این سنگینی بیشتر محسوس می‌گردد. بافت فشرده که کاملاً خاص می‌باشد، ناشی از استفاده از دفتین آهنین بسیار سنگینی است که پودها را روی رج های گره‌ها می‌کوبد.

۲- حاشیه سه قسمتی قالی؛ قاب اصلی قالی تقریباً همیشه شامل یک نقش برگ خرمایی است که حالت آن اندکی هندسی شده است و ما آن را «*هراتی*» یا «*لاک پشتی*» می‌نامیم و آنهم به دلیل شکلی است که این طرح گیاهی بخود می‌گیرد.

۳- رنگ‌آمیزی آن که تقریباً همیشه تیره است. معذالک چندان هم عاری از نزدیکی جسورانه بین مایه‌های تیره و مایه‌های روشن نیست، منتها مایه‌های رنگ روشن جدیداً مورد مصرف قرار گرفته‌اند. رنگ در اینجا دقیقاً همان عنصری است که قالی‌های بیجار را از تمام قالی‌هایی تفکیک می‌کند که در مرکز و شمال غربی ایران بافته می‌شوند. آنها نیز نقش‌های هراتی را اقتباس کرده و در نقشین کردن بکار برده‌اند (مثلاً فراهان، سنه، ساروق، محال و غیره).

احتمال دارد که گسترش و اشاعه نقش هراتی مربوط به قرن هیجدهم باشد. یعنی عصری که نادرشاه افغانستان را فتح می‌کند و اصناف هراتی را به ایران می‌فرستد تا هنرهای قابل تحسین خود را به ایرانیان بیاموزند. تحت نام «هراتی» دو نوع طرح را می‌توان بازشناخت: یکی از طرح ها مخصوص حاشیه است (که قبلاً به آن اشاره شد) دیگری مخصوص زمینه و عناصر احتمالی آن است (ترنج های کوچک لچک). نقش هراتی که برای زمینه در نظر گرفته می‌شود از یک گل سرخ کوچک تشکیل شده که در درون یک لوزی جای دارد و در روی اضلاع این لوزی چهار برگ نوک تیز تکیه کرده‌اند که بطور مبهمی یادآور یک چهارم قرص ماه هستند. شاید به همین دلیل است که ایرانی‌ها این نقش را «*ماهی*» (منسوب به ماه) می‌نامند هر چند که بعضی‌ها آنرا مأخوذ از واژه «*ماهی*» می‌دانند و مایلند در این نقش یک ماهی ساده شده را ببینند.

ترکیب نقش قالی بیجار در اکثر مواقع در ارتباط با ترکیب نقوش سایر قالی‌های شمال و مرکز ایران است، یعنی یک ترنج مرکزی با آویزهای نوک تیز یا گل‌های سرخ کوچک. این ترنج در یک زمینه کم و بیش شش گوشه که آن را چهار عدد لچک محدود کرده قرار گرفته است. این سه عنصر (لچک ها، ترنج، زمینه) غالباً توسط شبکه‌ای پوشانده شده‌اند که از نقش‌های نامبرده تشکیل یافته و متکی بر زمینه‌ای است که رنگ آن با رنگ نقش‌ها متفاوت است. گاهی نیز زمینه آن کاملاً عاری از نقش بوده و در این صورت دارای رنگ واحد است که غالباً آبی بسیار تیره یا رنگ موی شتری است. شکوه این ترنج با آویزهای آن کاملاً در روی این رنگ واحد برجسته می‌نماید و حالت بسیار محرکی به وجود می‌آورد. در حاشیه‌ها معمولاً مسلط‌ترین رنگ، قرمز روناسی است همراه با اندک سبز و زرد و آبی.

نقش و رنگ‌هایی که در بالا ذکر شدند، مطلق نیستند. در بعضی از قالی‌های بیجار، بخصوص در قالی‌های جدید آن، آزادی عمل‌هایی را می‌بینیم که در مقابل مایه‌های قدیمی تحصیل کرده‌اند. بخصوص، شکل‌های گیاهی «هندسی شده» و نیلوفرهای آبی جای خود را به ترنج مرکزی و چهار لچک در گوشه‌ها داده‌اند و شبکه واحدی نیز در زمینه قالی گسترده شده است. همین ترکیب را در یکی از انواع زیر طبقه قالی بیجار، یعنی «گروس» می‌بینیم که شبکه‌ای از شاخه‌های بهم تنیده و خطوط و یک افراط کاری از گل‌های الوان در روی یک زمینه روشن که معمولاً به رنگ زرد است دیده می‌شود.

تکنیک بافت، بیش از نقوش آن، معرف ویژگی این طبقه از قالی است. سختی و استحکام قالی‌های بیجار - که مثل چرم سخت هستند - ناشی از ساختار تار دوگانه با نخ هایی از پشم ضخیم است که بطور متراکم روی هم قرار دارند و در آن پود پشمی نیز حدود ۵ بار پس از هر رج گره و با تبعیت از نظمی که

در زیر توضیح داده می‌شود از میان تارها می‌گذرد. ابتدا نخ پود نازکی دوبار به صورت آزاد و شُل از بین تارها می‌گذرد، سپس یک رشته نخ پود ضخیم از میان این تارها می‌گذرد و به سختی نیز کشیده می‌شود و پس از آن دو رشته نخ پود نازک به صورت آزاد عبور می‌کند. مسلماً این تکنیک حالت استثنایی خود را دارد ولی بسیار نادر است. قالی‌های بیجار دارای یک عیب همیشگی است که این امر معلول رشته‌های تاری است که کلاً از پشم هستند (نخی که از آن به وجود می‌آید دارای حالت ارتجاعی قابل توجهی است) و دیگر اینکه دار قالی آنها بسیار ابتدایی است. خط محیطی قالی‌های بیجار تمایل به کج و معوج شدن دارد و این عیب همیشگی قالی‌های بیجار است.علت این نقیصه را می‌بایست در تارهای پشمی آن جستجو کرد که در جریان بافت شُل می‌شوند (نخی که از پشم به دست می‌آید حالت ارتجاعی قابل توجهی دارد) و هم در دار بسیار ابتدایی آن برای برطرف کردن این تنگنا، در تولید حاضر به این فکر افتاده‌اند که برای تار و پود از نخ پنبه‌ای استفاده کنند (در این صورت، نخ های پود پس از هر رج گره دوبار از روی آنها عبور می‌کنند). در این باره کاری جز تأسف خوردن نداریم، زیرا اگر این عمل، تغییر شکل دادن قالی‌ها را علاج می‌کند، در ضمن موجب خراب کردن ویژگی‌های قالی از نظر اصالتشان می‌گردد.

در قالی‌های قدیمی بیجار، از گره ترکی باف (قیورد) استفاده می‌کردند و پُرزهای آن را به صورت بلند یا متوسط قیچی می‌نمودند. در قالی‌های جدید بیجار، گاهی از گره فارسی باف با تراکم زیاد (از ۱۵۰۰ تا ۲۵۰۰ گره در دسی‌متر مربع) استفاده می‌شود. پشمی که برای گره‌ها استفاده می‌شود دارای کیفیت فوق‌العاده‌ای است و از یک حالت زیبای ابریشمین برخوردار بوده و رنگ‌های آنها هنوز هم گیاهی هستند.

قالی‌های بیجار بطور معمول در بالا و پایین خود دارای ریشه هستند. گاهی این ریشه‌ها را بافته و روی خود برگردانده‌اند. قالی‌های بیجار به ابعاد گوناگون بافته شده ولی ابعاد متوسط و کوچک آن مقبول‌تر می‌باشند.

قالی فراهان

بخش فراهان (واقع در ایران مرکزی و ایران غربی) سرزمینی است که بلافاصله در شمال شهر اراک (سلطان‌آباد) واقع شده است. «مشک‌آباد» مرکز عمده بافت قالی‌های قدیمی فراهان، در جریان قرن گذشته رو به ویرانی گذاشت. در حال حاضر در روستای ابراهیم‌آباد واقع در سر راه اراک به قم تعداد خیلی کمی قالی بافته می‌شوند که دارای مایه‌های نقش سنتی هستند.

از بین قالی‌های ایران، قالی فراهان از جمله قالی‌هایی است که در جریان قرن گذشته بخصوص در سایه توجه تجار تبریز بطور گسترده‌ای به بازارهای مغرب زمین صادر شده است. این قالی در انگلستان رواج زیادی پیدا کرد زیرا ظرافت و زیبایی بی‌پیرایهٔ طرح های آن که با سبک خانه‌آرایی انگلیسی هماهنگی داشت، مورد توجه شدید مردم آن دیار قرار گرفته است و به همین دلیل است که این قالی را «*قالی جنتلمن*» نامیده‌اند.

پیدایش قالی‌های فراهان در آخر قرن هیجدهم میلادی در ایران، با گسترش نقش‌هایی که از هرات منشاء گرفته و در ایران رواج پیدا کرده بود، مصادف می‌شود و این گسترش توسط اصناف افغانی که بر اثر فتح هرات توسط نادرشاه به ایران آمده و در بخش‌هایی از ایران ساکن شده بودند انجام گرفت. مسلماً منشاء الهام این نقش‌ها از هنر هرات بوده است. معذالک در ایران نیز این نقش‌ها دستخوش تحولات جدیدی گشتند، به همین دلیل است که این نقش‌ها در قالی‌های فراهان و همچنین در سایر قالی‌ها به دو گونه مختلف ظاهر می‌شوند: یکی از آنها اختصاص به زمینه قالی دارد و دیگری به حاشیه اصلی قالی، ولی هر دو تای اینها را تحت یک عنوان کلی «هراتی» یا «ماهی» می‌شناسند که همین موضوع را قبلاً درباره قالی‌های بیجار متذکر شدیم.

به منظور تعیین هویت بهتر قالی‌های فراهان، به ذکر ممتازترین ویژگی‌های آنها می‌پردازیم:

ابعاد قالی : این قالی‌ها به طور کلی دارای ابعاد متوسط و به شکل مربع مستطیلی هستند که طول قابل توجهی دارد (مثلاً ۲×۴ متر) و آنها را «کلّه» یا «کلّگی» نیز می‌نامند.

حاشیه : معمولاً دارای ۳ تا ۷ قاب است. نقش هراتی در قاب اصلی حاشیه قرار دارد و گاهی نیز در قالی‌های قدیمی زمینه حاشیه به رنگ سبز است.

ریشه : فقط در یک طرف آن است (بالا یا پایین) و در طرف دیگر آن معمولاً یک نوار گلیم بافت بسیار کوتاه وجود دارد.

زمینه : در زمینه قرمز، مایه متغیری از سفید عاجی و یا در اکثر موارد آبی تیره، به صورت شبکه‌ای که از نقش‌های «*هراتی زمینه*» و ندرتاً نیز از نقش‌های «*گل حنایی*» تشکیل یافته، گسترده شده است.

پشت قالی : خطوط موازی هم و برجسته‌ای که جهت آنها افقی است. این خطوط برجسته از نخ های ضخیم پود پنبه‌ای به وجود آمده‌اند. بافت آن بطور خاصی ضخیم و گره‌های آن نسبتاً درشت می‌باشند.

اگر ویژگی‌های این قالی‌ها را عمیقاً مورد بررسی قرار دهیم، در حاشیه ثانوی آن خطوط پر پیچ و تاب همراه با گل و «بوته» (نقشی که درباره‌اش بحث شده است و همه آن را «*نقش کاشمر*» نامیده‌اند) و سه شاخه‌ها و دندان اره‌ای را بخصوص در حاشیه‌های کوچک درونی آن می‌توان دید. در قالی‌های قدیمی قرن نوزدهم، غالباً نقش‌هایی را می‌بینیم که غیرمتداول هستند. مثلاً در حاشیه اصلی، گاهی مواقع خطوط پُر پیچ و خم و سبزرنگ گل و «بوته» داری را می‌بینیم، و یا اینکه در زمینه آن شبکه‌ای را می‌بینیم که از گل سرخ های کوچکی تشکیل یافته و به تناوب گل‌هایی در میان آنها وجود دارند که شبیه به گل نرگس بوده و «*میناخانی*» نامیده می‌شوند. در بعضی از قالی‌های کناره‌ای قدیم فراهان همین گرایش دوری گزیدن از ترکیب متداول را تشخیص می‌دهیم. در همین راستاست که زمینهٔ زنده و شادابی را می‌بینیم که نقش‌های ریز مطلقاً ازبین رفته‌اند و چهار عدد لچک در چهارگوشه آنرا قطع کرده و یک ترنج بزرگ با آویزهایی به شکل پیکان بر مرکز آن مسلط شده است. در درون این ترنج و لچک‌ها، نقش هراتی قرارگرفته است.

در سایر قالی‌های کوچک، اگر ترنجی وجود داشته باشد، به شکل مستطیل است. این ترنج ندرتاً به شکل لوزی است و محیط آن در روی زمینه‌ای به رنگ سفید عاجی حالت دندانه‌ای دارد و دور آن یک خط باریک نارنجی (یا قهوه‌ای روشن) کشیده شده است.

درباره رنگ باید گفت که قالی‌های فراهان رنگ‌های زیر را در اختیار ما می‌گذارند: برای رنگ تمام زمینه قالی مایه‌های گوناگونی از قرمز (شنگرفی تیره، ارغوانی، قرمز صورتی)، و بخصوص در قالی‌های بافت قدیمی، رنگ سفید عاجی یا آبی تیره را در زمینه آنها می‌بینیم. رنگ نقش‌ها عمدتاً سبز و یا زرد، نارنجی و قرمز است.

در قالی‌های قدیمی، رنگ‌ها تقریباً همیشه مایه گیاهی داشته‌اند. رنگ «آبی زنگار» که سبز روشن خاصی است و در حاشیه اصلی بکار برده می‌شده از این امر مستثنی است. این

رنگ را از آمیختن رنگ‌کننده‌ای بـه نـام Reseda lutuola بـا سولفات مس به دست می‌آورند. این ماده رنگ کننده با گذشت زمان پشم را مـی‌خورد و مـوجب فـرسودگی سـریع پُـرزهایی می‌شود که در حوزه این رنگ قرار دارند. همین امر نشان می‌دهد که چرا در بعضی از قالی‌های قدیمی فراهان، نـقش‌هایی را بـا رنگ‌های گوناگون مشاهده می‌کنیم که از یک زمینه سبز فرسوده شده بیرون زده‌اند. برای گریز از چنین تنگنایی، ترکیبی از نیل و رنگ زرد را بکار می‌برده‌اند. نیل از طریق روش تخمیر درخت نیل و رنگ زرد از یک گل معطر به نام Réseda lutuola بـه دست مـی‌آمده است. بـا ایـن هـمه، نـتیجه مـطلوب حـاصل نمی‌شده است زیرا رنگ سبزی که در اول کار، تیره‌تر و شدیدتر بوده، در مقابل اثرات نور تاب مقاومت نیاورده است. همین امر دلیل بر آن است که رنگ آبی زمینه بعضی از قالی‌های قدیمی در اصل سبز بوده که رنگ زرد آن به شدت تحت تأثیر تابش نور خورشید قرار گرفته و ازبین رفته است.

از جمله کیفیت‌هایی که به قالی فراهان ارزش می‌دهند، بـه استحکام آن اشاره کنیم که حاصل وجود نخ پنبه‌ای در بافت آن است. می‌دانیم که نخ پنبه‌ای در قالی فراهان نقش مسلطی دارد. این برتری و تسلط را تنها در تار و پـود آن نـمی‌بینیم (کـه در قالی‌های ایرانی مـتداول است) بـلکه در پُـرز آن نـیز مشـاهده می‌کنیم که گاهی مقدار آن بیش از پشم می‌باشد. پود قالی‌های فراهان از نخ پنبه‌ای قطوری تشکیل شده است که پس از هر رج گره، دوبار از بین تارها عبور می‌کند، به دلیل ضخامت این پود و نازک‌تر بودن رشته‌های تار که همهٔ آنها در یک سطح قرار دارند، چنانکه قبلاً نیز گفتیم، در پشت قالی خطوط سفیدی را ملاحظه می‌کنیم.

متداول‌ترین گره در قالی‌های فراهان گره فارسی باف (سنه) است ولی در تعدادی از قالی‌ها که اکثراً نیز بافت جدید نیستند، گره‌های ترکی باف را تشخیص می‌دهیم (قیورد، ۱۵۰۰ تا ۲۰۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع). پُرز قـالی‌های کـم و بـیش قـدیمی فراهان کوتاه است و در قالی‌های متأخرتر این پُرز دارای ارتفاع متوسط می‌باشد.

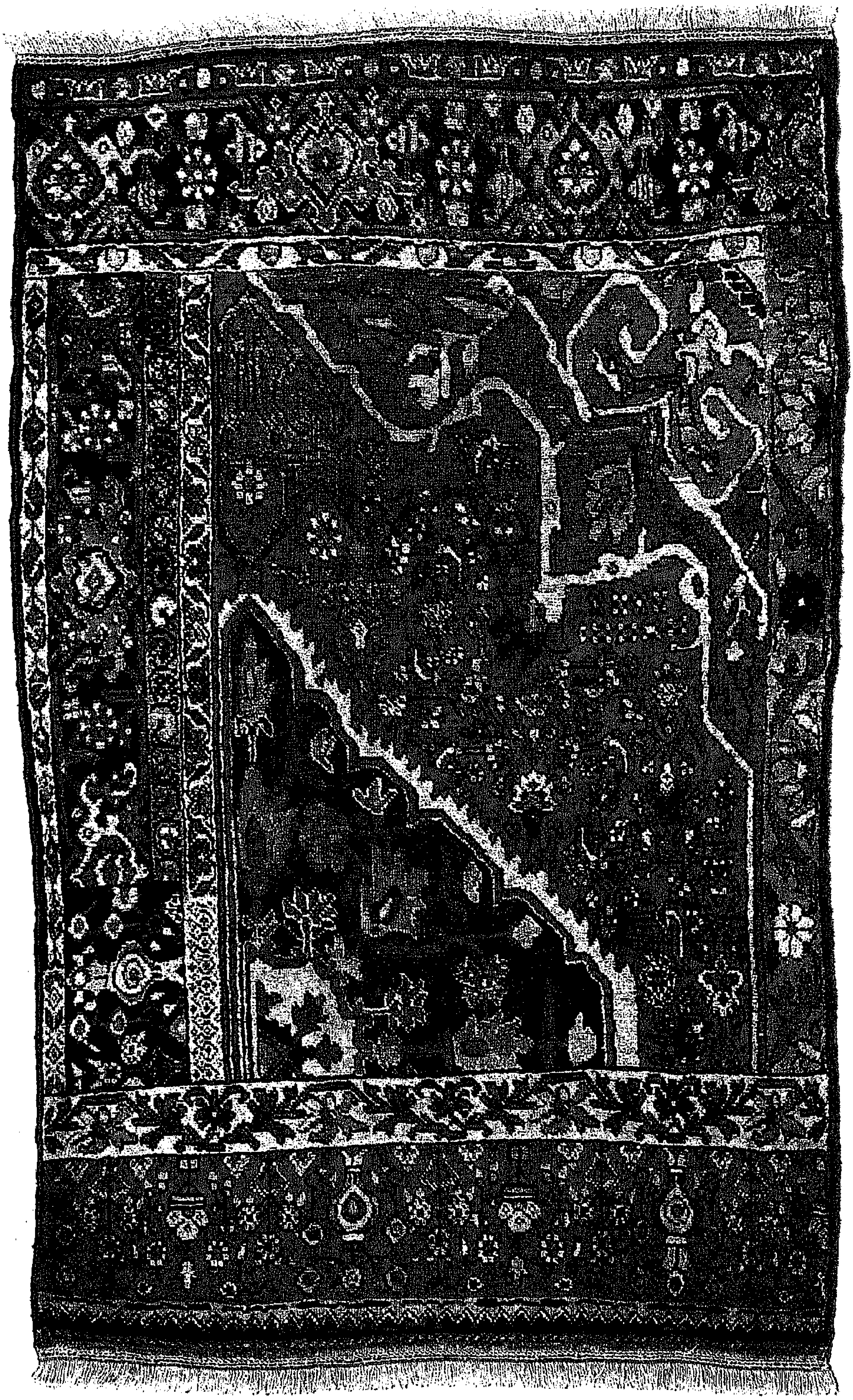
قالی‌های فراهان عـموماً بـه صـورت مسـتطیل مـی‌باشند (مسـتطیل کشـیده از نـوع کـلّه‌ای). ابـعاد آنـها بـعنوان مـثال ۲/۱۰×۴/۲۰ متر یا ۲/۱۰×۵/۵۰ متر می‌باشد. در ایـن مـورد متذکر می‌شویم که قالی‌های فـراهـان کـه دارای چـنین ابـعادی باشند بسیار نادرند. ویژگی‌های زیباشناختی و فنی آنها مجلل و باشکوه است. این قالی‌ها را می‌توان از بافت بسـیار ظـریفشان بازشناخت که کاملاً استثنایی است (تا ۷۰۰۰ گره فارسی‌باف در دسی‌متر مربع) و همین امر موجب می‌گردد که تمام نقوش آن، حتی کوچک‌ترینشان به وضوح و دقت تمام خود را جلوه دهند. پودهای این قالی، که آنها نیز از نخ پنبه‌ای هستند، بسیار باریک و ظریف می‌باشند. اولین پود به رنگ آبی و «شُل» بوده و دومین پود به رنگ سفید و کشیده است و بطور نهانی درکالبد قالی از دیده مخفی می‌شود. اسلیمی نقش هراتی زمینه، نـقشه زیـبای قرمز شنگرفی را نشان می‌دهد در حالی که خـطوط حـاشیه‌ای طرح ها را رنگ زیـبای زرد ثـابتی بـه وجـود مـی‌آورد. از بـین رنگ‌های دیگر می‌توان رنگ‌های زیر را نام برد: آبـی کـم‌رنگ، سبز «کپک زده»، سبز روشن، صورتی و قرمز اناری و سفید، در زمـینه تـرنج و حـاشیه‌ها. پُـرز قـالی کـه از پشـمی بـی‌نظیر و فوق‌العاده با تلاءلؤ ابریشمین به وجود آمده کاملاً قیچی شده و کوتاه است و بافت آن نیز بسیار سبک و نرم می‌باشد.

قالیچه بلوچی، خراسان، اواخر قرن نوزدهم، اندازه ۶۷×۱۱۲ سانتیمتر

Baluchi Tribal rug, Khorasan district, north-east, Persia, last quarter 19tn century, 67 × 112cm

قالیچه نقش شاه عباسی افشان بیجار، ۱۹۰۰ میلادی، پشم، اندازه ۱۴۰×۲۱۲ سانتیمتر

A Bijar Allover Shah Abbassi carpet, wool, dated 1900, size 212×140 cm



واگیره بیجار کردستان، اندازه ۸۲×۱۳۲ سانتیمتر

A Bijar Vagireh (used as model), Kurdistan, size 132×82 cm

قالی قدیمی هریس، اندازه ۲۷۷×۳۶۰

Antique Heriz carpet, 360×277cm

قالی همدان

بخشی از شهرستان همدان (شمال غربی ایران) ـ این مرکز اداری که در حدود ۲ کیلومتری ویرانه‌های اکباتان قدیم و در پای کوه الوند قرار گرفته است دارای کارگاه‌های قالی، ریسندگی و رنگرزی است. بعلاوه، همدان یکی از مراکز عمده تجارت قالی ایران است. قالی‌های بافته شده در مناطق مجاور و قالی‌های ناحیه کوهستانی کردستان به طرف بازار این شهر سرازیر می‌گردند.

صنعت قالی‌بافی دشت همدان که می‌بایست شامل ۶۰۰۰ دار قالی باشد، کم و بیش فقط اختصاص به تولید نوعی از قالی بسیار متداول دارد که آن را با عنوان نامناسب «*موصل*» مشخص می‌کنند. این نوع قالی‌ها چندان گرانقیمت نیستند. کیفیت آن اگر چندان معمولی نباشد، بیشتر در حد متوسط است. درباره قالی موصل بعداً در بخش مربوطه‌اش سخن خواهیم گفت. در اینجا فقط به بررسی قالی‌های بافت قدیمی و قالی‌های بافت جدیدی که در مغرب زمین نام قالی همدان به خود گرفته‌اند خواهیم پرداخت. قالی‌هایی که زادگاه اصلی آنها بخصوص در بخش شمالی شهر، به نام «*مهربان*» قرار دارد.

در بیشتر قالی‌های مشرق زمین، قبل از حاشیه نقشین که از قاب‌های پشت سرهم تشکیل شده‌اند، یک لبه بسیار باریک و بدون نقش نیز وجود دارد. در قالی‌های همدان، این قاب ثانوی، بخصوص در قالی‌های قدیمی، گاهی مواقع آنچنان عریض است که روی قاب اصلی و حتی روی تمام حاشیه آن تفوق پیدا می‌کند.

همین قاب ثانوی دارای رنگ قهوه‌ای ویژه‌ای است که در نتیجه استفاده از پشم طبیعی شتر حاصل می‌شود و حالت ابریشمین، نرم و بسیار محکمی دارد. در بعضی از قالی‌ها، همگونی رنگ را حضور نقش‌های مجرد و کوچک قطع کرده است. این نقش‌ها تقریباً همیشه یا «بوته» هستند یا گل‌های کوچک و یا اینکه مجموعه‌ای از گل‌های سوسن.

قاعدتاً همیشه در حاشیه واقعی، نقوش تزئینی ثابتی وجود دارند ولی استثنائاتی نیز در این قاعده کلی دیده می‌شود. این حاشیه از سه قاب تشکیل شده است: قاب بیرونی دارای نوعی دندانه یا کنگره دو رنگ است. قاب دوّم با پیچ و خمی که از برگ‌های بلند دندانه‌دار تشکیل شده، تزئین می‌گردد که به تناوب در بین این برگ‌ها یک گل سرخ و یا نوع دیگری از گل وجود دارد. قاب سوّم با نقش گل‌های کوچک و یا نقش دندانه‌ای منقش شده است.

در مورد طرح‌های زمینه قالی حالات مختلف را شاهد هستیم که در واقع با یک بررسی دقیق به این نتیجه می‌رسیم که اولین حالت فقط گسترش و یا به عبارت بهتر تکرار حالت دوم است. در موارد نادرتری قالی‌هایی با ابعاد معمولی و یا «کله‌ای» هایی با ابعاد متوسط می‌بینیم که زمینه آنها تک رنگ و به رنگ قهوه‌ای، یعنی رنگ طبیعی پشم شتر است. چهار عدد لچک نیز در چهار گوشه آن قرار دارند و در درون این لچک‌ها گل‌هایی نقش بسته‌اند. در مرکز این زمینه یک ترنج لوزی شکل وجود دارد که در گوشه‌های بالا و پائین آن دو عدد نقش به شکل گیاه نوک‌تیز قرار گرفته است. نوک تیز این گل‌ها هم یادآور پیکانی است که توسط یک لوزی کوچک‌تر بریده شده و هم یادآور ساقه بلند و صافی است که منتهی به یک غنچه تقسیم شده است.

درون ترنج نیز دارای نقوشی مشابه با نقوش لچک‌ها می‌باشد. در قالی‌های خیلی قدیمی، این نقش از گل سرخ کوچکی تشکیل شده است که اطراف آن را برگ‌ها و گل‌هایی بلند و باریک محاط کرده‌اند. در قالی‌های همدان مربوط به نیمه دوّم قرن نوزدهم جای این نقش را غالباً نقوش گیاهی، که آنها را «هراتی» یا «ماهی» می‌نامند، گرفته‌اند.

هر چند که قالی‌های همدان از نوع تمام پشم کم نیستند، ولی عموماً تار و پود آنها از نخ پنبه‌ای می‌باشند. گاهی مواقع، پود از پشم شتر است و تار از پنبه. نخ‌های تار همه در یک سطح قرار دارند در حالی که نخ‌های پود، که ضخیم‌تر هستند، فقط یک بار از روی هر رج گره عبور می‌نمایند.

برای گره‌های ترکی باف، که نسبتاً درشت بوده و به صورت بلند یا متوسط قیچی شده‌اند (۷۰۰ تا ۱۲۰۰ گره در دسی‌متر مربع) قاعدتاً از پشم شتر استفاده می‌شود و این امر بخصوص در مورد حاشیه بی نقش کناری و زمینه انجام می‌گیرد. برای سایر نقوش، از پشم‌های گوسفند با کیفیت خوب، یعنی پشم محلی استفاده می‌کنند ولی در اکثر موارد نیز این پشم از بخش کرمانشاهان تهیه می‌شود. قالی‌های جدید همدان ضخیم و فشرده و قالی‌های قرن گذشته شُل‌تر بوده‌اند.

معمولاً فقط یک طرف این قالی‌ها، یعنی بالا یا پایین آن، دارای ریشه است و در طرف دیگر یک بافت گلیم ساده و باریک وجود دارد.

قالی‌های همدان عاری از نقوش تزئینی بسیار پیشرفته بوده و بافت آنها چندان ظریف و لطیف نیست. با وجود اینها، بی‌پیرایگی و سادگی آنها در امر مربوط به رنگ و ظرافت‌های مربوط به اختلاف رنگ موجب پاره‌ای از ارزش‌ها برای این قالی‌ها می‌گردد. این قالی‌ها با دور شدن از سنت ایرانی، که

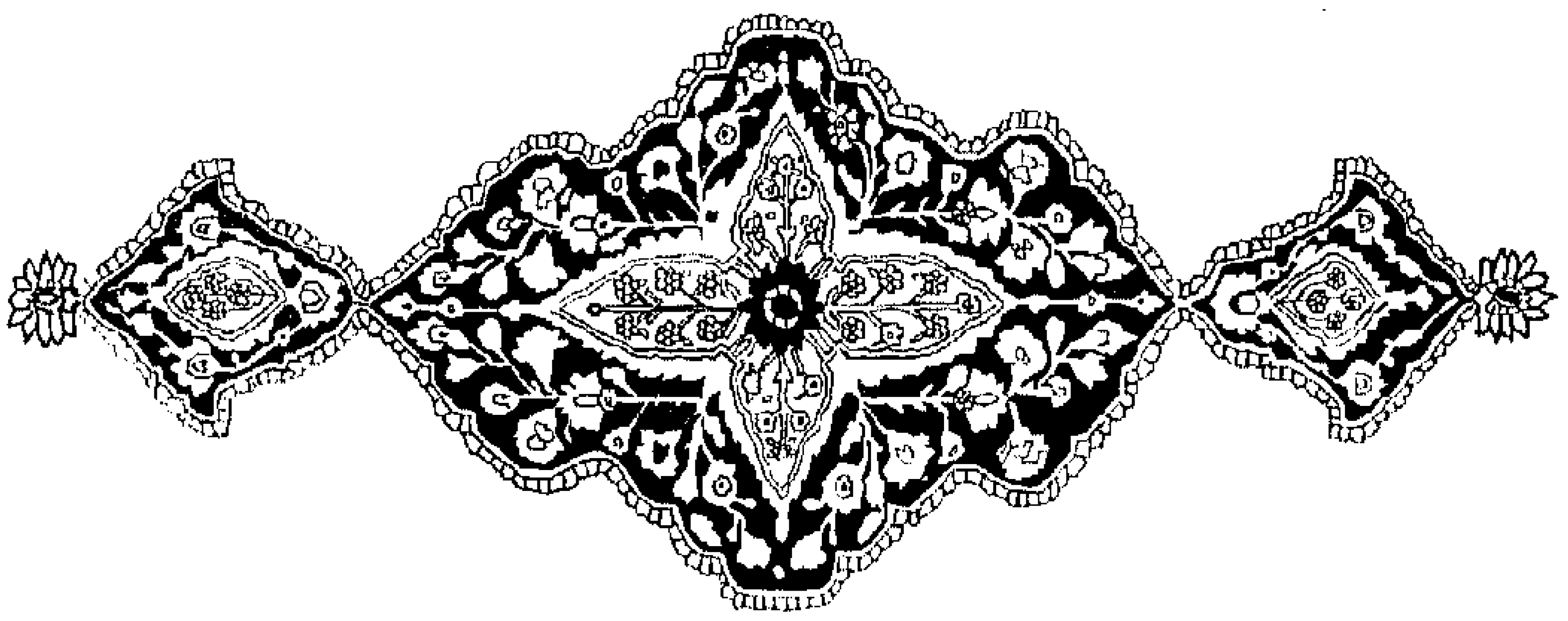
استفاده از مایه‌های رنگ‌های زنده را ترجیح می‌دهد، از مجموعه‌ای از مایه‌های رنگ قهوه‌ای پشم شتری استفاده می‌کنند که از طریق رنگ‌های نقش‌های تزئینی (قرمز، قرمزصورتی، آبی، سبز، بلوطی تیره) جان تازه‌ای می‌گیرد. تا حدود سال ۱۸۸۰ در آنها رنگ‌های گیاهی به کار رفته است.

«جاکوبی»[1] در بین این رنگ‌ها، استفاده از رنگ قرمز تیره‌ای را کشف می‌کند که این رنگ در قالی‌های قدیمی شیراز نیز دیده می‌شود. این رنگ عبارت است از رنگ قرمزی که توسط حشره قرمزدانه‌ای که در هند است درست می‌شود و از لاتکس سرّی گل «فیکوس» و از طریق عمل تحریکی این حشره که در زیر پوست این گل زندگی می‌کند، به دست می‌آید[2].

متداول‌ترین قطع این قالی‌ها، «کلّه‌ای»ها و «کناره»ها هستند و این امر بویژه در قالی‌های بافت قدیمی دیده می‌شود، معذالک دارای قالی‌های قطع بسیار کوچک‌تری (سجاده). بافت و تولید جدید این قالی‌ها نسبتاً کم است.

1.H. Jacoby: How to know oriental carpets and rugs, Allen-Unwin, London 1952, page 121.

۲. این حشره عبارت است از: «Tachardia Lacca».



قالی هریس

و گراوان ـ سراب

هریس، در مرکز آذربایجان ایران، واقع در شمال شرقی تبریز مرکز بخشی است که تولید قالی آن از اهمیت زیادی برخوردار است. این قالی‌ها بخصوص در روستاهای گراوان، مهربان، قراچه، بخشایش و خود هریس بافته می‌شوند. زیباترین قالی‌ها در خود همین هریس به وجود می‌آیند.

بعضی از قالی‌های نیمه اوّل قرن نوزدهم میلادی را که در روستای بخشایش در چند کیلومتری هریس بافته شده‌اند، می‌توانیم بدون هیچ واهمه‌ای به این بخش از آذربایجان منسوب نمائیم. این قالی‌ها عبارتند از «کلّه‌ای» های بلند و باریک و بسیار نادر که از طریق رنگ زرد بسیار لطیف و زیبایشان به ویژه در روی مایه‌های آبی، گلی، قهوه‌ای بسیار کم‌رنگ، آجری روشن و روی طرح های درشت گیاهی و گل که مُلهم از نقش هراتی هستند، مشخص می‌گردند. با این همه، این نقش در بسیاری از موارد با نشان دادن حالت هندسی شده، به حالت بسیار خشکی درمی‌آید. در تعداد زیادی از قالی‌های هریس و سراب قرن گذشته (که در ایالات متحده آمریکا به نام سراپ Sérap نامیده می‌شود) ویژگی‌های سبک و رنگ مشابهی را بازمی‌یابیم. رنگ‌های ویژه بخصوص ناشی از ترکیب آب هایی است که در رنگرزی بکار برده می‌شوند. برعکس قالی‌های بخشایش که از نقشی تکراری در روی تمام سطح زمینه بوجود آمده‌اند، ترکیب تزئینی در قالی‌های سراب توسط چهار لچک و یک ترنج مرکزی و یا از دو یا سه ترنج متحدالمرکز تشکیل شده است. ترنج مرکزی غالباً به شکل مربع یا به شکل گل سرخ و ستاره است. این ترنج تقریباً دارای یک شکل لوزی است که به سوی مربع شدن گرایش یافته است. محیط بیرونی آن به شکل پلکان است. در دو گوشه بالا و پائین این ترنج، که در جهت ریشه‌ها قرار دارند، دو عدد گل یا گیاه نوک تیز قرار گرفته است.

لچک ها که دارای رنگ زمینه روشن، سفید عاجی یا قهوه‌ای بسیار روشن (کرم) هستند با نقوش قسمتی از ترنج مرکزی منقش شده‌اند. رنگ آنها آبی یا قرمز خرمائی (آجری) یعنی همان رنگی است که در زمینه قالی نیز می‌بینیم.

عناصر گوناگون تزئینی (ترنج، لچک ها و زمینه) نیز به نوبه خود مزین به بازی ساقه‌های گل دار، گل ها و برگ های نخل هستند. سبک مجموعه آن پس از چند مرحلهٔ میانی، از طبیعت‌گرایی خشک قالی‌های قدیمی‌تر، پا به سبک هندسی شدهٔ تولیدات جدید می‌گذارد. همین تغییر و تحول سبک را در حاشیه‌های سه قسمتی می‌بینیم که در آن نوار اصلی با زمینه آبی تیره یا روشن، معمولاً دربرگیرنده نقش «هراتی حاشیه» است که به تناوب گل های کوچک و برگ های نوک تیز دندانه‌دار، پشت سرهم قرار گرفته‌اند.

این تولیدات چندان ظریف و پالایش شده نیستند لکن ظرافت و شیرینی‌هایی را در رنگ و پاره‌ای شوکت و ژرفا در طرح را دارا می‌باشند. این تولیدات بر اثر گذشت زمان، یک ساده‌گرایی تدریجی را پذیرفته‌اند و گرایش به حذف نقوشی دارند که کلاً از خطوط منحنی بوجود آمده‌اند. این عمل با تقسیم دائمی نقوش به بخش‌های کوچک صورت پذیرفته است.

این پدیده را به نحو بسیار شدیدی در محصول جدید و متأخر هریس و در متداول‌ترین گونه‌های انشعابی آن، یعنی قالی‌های گراوان (نزدیک هریس) می‌بینیم.

در قالی‌های هریس و گراوان، نقوش قدیمی ترنج، که در آن زمان متأثر از ترکیبات خطوط منحنی نقش تبریز بوده است، به سبک هندسی «برگردانده» شده است. چنین به نظر می‌رسد که برای بافندگان هنرمند ناحیه، تنها سبک ممکن همان «برگرداندن» باشد. برای همین است که این هنرمندان به توانائی تغییر و تحول و جابجا کردن مستقیم هر نوع نقشه‌ای، که بر اساس طرح های خمیده باشد، مباهات می‌کنند. در ضمن، این کار بسیار نیز پیچیده و دشوار است. معذالک، این محصولات از نوع متوسط هستند. از یک سو به این علت که ترکیب هندسی عناصر اولیه، طبیعت‌گرایی یکنواخت و با طمطراق است و از سوی دیگر به این علت که کیفیت تولید بیش از پیش بدتر می‌شود. در واقع، محصولات قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم از طریق پشمی که در آنها بکار رفته است با حالت درخشان و شفاف و پردوام‌شان مشخص می‌گردند. در محصولات متأخرتر، بخصوص در محصولات گراوان، پشم‌های رنگ کرده و یا دباغی شده با ساختار درشت بکار رفته است. از آنجا که این موارد نیز کافی نیستند، روش قدیمی رنگرزی بر بنیاد مواد رنگ کننده گیاهی نیز متدرجاً جای خود را به استفاده بیش از پیش و مداوم رنگ کننده‌های شیمیایی داده است. این را به ویژه برای رنگ قرمز خرمائی یا آجری زمینه می‌بینیم این رنگ به پای رنگی که از طریق روناس به دست می‌آید، نمی‌رسد.

بهرحال، در این محصولات، برخوردن به رنگ های قرمزی که حقیقتاً ثبات ندارند، امر نادری نیست.

در حال حاضر نقش نیز مانند مواد مصرفی، مطلوب واقع می‌شود. ترنج مرکزی چنان بزرگ است که با لطمه رساندن به ترکیب، تقریباً به حاشیه می‌چسبد. نقش‌های جدیدی که در این قالی‌ها پیاده شده‌اند دارای ویژگی متوسط و شبیه به نقش‌هایی هستند که در دهکده مهربان بافته می‌شوند. در این فرش‌ها، اسلیمی‌هایی را می‌بینیم که دارای هیچ نوع لطافت و ظرافتی نیستند. تار و پود قالی‌های هریس و شعبات آن (قالی‌های گراوان، سراب، مهربان، بخشایش) از نخ پنبه‌ای غالباً ضخیم و درشت هستند. به استثنای بعضی قالی‌ها که تنها دارای یک رشته پود هستند و در بیلوردی بافته می‌شوند، در اکثر قالی‌های هریس پس از هر رج گره، دو رشته پود از لای تارها عبور می‌کند. یکی از آنها کشیده شده و «پنهان» و دیگری گاهی به رنگ آبی آشکار در پشت قالی.

گره غالب، گره ترکی‌باف است، معذالک در بعضی از قالی‌ها گره فارسی‌باف نیز بکار رفته است. در متداول‌ترین نمونه‌های قالی هریس، تراکم گره به ۱۰۰۰ تا ۱۵۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع می‌رسد. این نسبت در قالی‌هایی که بافت آن دقیق بوده است، تغییر می‌کند. بلندی پُرز قالی معمولاً متوسط است. در قالی‌های گراوان این ارتفاع بلندتر و غالباً نیز نامنظم است.

بالا و پایین قالی مزین به ریشه است و در بعضی از قالی‌های قرن نوزدهم این ریشه‌ها را به نحوی به هم گره خورده‌اند که تشکیل نوعی تور را داده است. به استثنای قالی‌های سراب و بعضی از قالی‌های قرن گذشته، قالی‌هایی که به گروه هریس تعلق دارند دارای قطع متوسط یا بزرگ بوده و غالباً نیز تقریباً حالت مربع دارند.

قالی‌های سراب به صورت کناره‌اند و دارای پُرز نسبتاً بلند هستند و بافت آنها متراکم‌تر از بافت قالی‌های متداول هریس است. نقش آنها، مشابه نقش «کناره»ای همدان به شکل ترنج های لوزی شکل یا شش وجهی با محیط دندانه‌دار و یا چنگکی و معمولاً در زمینه‌ای به رنگ پشم شتری قرار گرفته‌اند. قاب کوچک خارجی دارای نقش دندانه‌ای دو رنگ است. در کنار عریض‌ترین حاشیه معمولاً مربع‌های کوچکی به تناوب گل ها و یا دسته‌های کوچک گل را در خود جای داده است.

بدون تردید، قضاوت ما کلاً در جهت تائید قالی‌های قدیمی است و در مورد قالی‌های جدید، این قضاوت بسیار ملاحظه کارانه است.

قالی اصفهان

و نائین

تا آخر قرن گذشته، اصفهان پایتخت ایران بوده است. در طول عصر خارق‌العاده هنری و فرهنگی که به نام رنسانس ایران معروف است، این شهر بسیار زیبا همراه با سایر محل‌ها، کانون یک کارگاه مشهور قالی‌های درباری[1] بوده که فرآورده‌های قابل تحسین آن به گسترش و شهرت قالی آن در تمام جهان کمک کرده است. قالی‌ای که در قدیم به غلط «*قالی لهستانی*» نامیده می‌شد و امروز آن را «*قالی شاه عباسی*» (۱۶۲۸ - ۱۵۷۸ میلادی) می‌نامند، نام خود را از پادشاهی گرفته که آنها را برای اهداء به شاهان و شاهزادگان سفارش می‌داده است. این شاهکارها از طریق تکنیک بسیار ظریف و لطیفشان مشخص می‌گردند. تعداد زیادی از نشریات که منحصراً به قالی‌های قدیمی اختصاص دارند، مدتی طولانی است که این رنگ‌های بی‌نظیر و فوق‌العاده را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده‌اند. ما در اینجا فقط به قالی‌هایی خواهیم پرداخت که به نام ***اصفهان جدید*** و ***نائین*** معروفند.

در مورد قالی اصفهان، از زمان فتح افغان (۱۷۲۲ م.) تا آخر قرن نوزدهم آگاهی دقیقی نداریم. برعکس، بطور قطع می‌دانیم که در این زمان این شهر تبدیل به مرکز قالی ناحیه چهارمحال (قالی‌های بختیاری) و ایلات لُر شده است.

در مورد قالی‌های جدید اصفهان وقتی شروع به صحبت شد که جنگ جهانی اول به پایان رسید و قالی‌های بافته شده در این شهر و اطراف آن (که متداول‌تر بودند) در بازارهای اروپایی و آمریکایی ظاهر شدند. تولید این قالی‌ها بسیار محدود بود ولی از نظر زیبائی و کیفیت بی‌نظیر بودند. این قالی‌ها هیچ نوع مشابهت و نقطه اشتراکی با قالی‌های قدیمی که به همین نام خوانده می‌شدند، نداشتند. در واقع:

۱) در قالی‌هایی که عاری از تصاویر انسانی یا حیوانی بودند، استفاده از ابریشم به ندرت دیده می‌شد؛

۲) از نخ‌های نقره‌ای و طلایی در بافت زمینه استفاده نمی‌شد؛

۳) نقش نیز با نقش قالی‌های قدیمی اصفهان تفاوت داشتند.

شناخت این قالی‌ها از طریق کیفیت بافت بسیار ریز و دقیق و کیفیت مواد مصرفی (پشم استرالیایی که در ایران ریسیده شده بود یا پشم‌های خراسان یا تبریز) و یک نقش بسیار غنی میسر بود. این نقش تأثیرات غربی را به کناری گذاشته و فقط از مایه‌های سنتی ایرانی الهام می‌گرفت. معذالک، همین نقش به لحاظ استفاده از متنوع‌ترین نقش‌ها مثلاً، استفاده از ترنج با لچک و شبکه‌های گیاهی، سجاده‌هایی با ستون‌هایی که طاقی یا محرابی را نگه‌میدارند و ترکیب‌هایی با گل‌های محلی یا مجموعه حیوانات وحشی منطقه و یا نقوشی شامل «درخت بزرگ زندگی» با گل‌های فراوان فاقد اصالت لازمه است. از بین قالی‌های جدید اصفهان قالی‌های ابریشمینی را ترجیح می‌دهیم که نقوش آن به شکل تصاویر انسانی یا حیوانی هستند و نه تنها به لحاظ ابتکار طرح و غنای رنگ برتری دارند، بلکه از طریق بافت بسیار فشرده گره‌ها (گاهی مواقع ۹۰۰۰ گره در دسی‌متر مربع) نیز برتر هستند. برعکس، در قالی‌های پشمی که می‌توانند تارهای ابریشمین داشته باشند، تعداد گره‌های فارسی‌باف با وجود اینکه همیشه تعداد این گره‌ها باید بیشتر باشد از ۳۰۰۰ تا ۵۰۰۰ گره در دسی‌متر مربع متغیّر است.

برعکس، قالی‌های نائین، که روستایی در حدود ۱۰۰ کیلومتری شرق اصفهان است، معرف ویژگی‌های دقیق‌تر محلی است. قالی‌های نائین را به معنای واقعی می‌توان در بین عالی‌ترین محصولات قالی ایران عصر حاضر جای داد. این قالی‌ها نیز دارای بافت کامل و بی‌نظیری هستند که گره‌های بسیار فشرده آنها (فارسی باف ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع) و قیچی و پرداخت بسیار کوتاه پُرزهای آن، به نقش این قالی‌ها حالت هنرمندانه بسیار باشکوهی را می‌بخشد. این نقش‌ها در روی یک زمینه روشن (کِرِم، عاج، قهوه‌ای خیلی روشن) خودنمائی می‌کنند و بطورکلی از یک اسلیمی ظریف و زیبای گیاهی تشکیل می‌شوند که از ترکیبات «نقش هراتی» (تنه‌ها و ساقه‌های نرم، به شکل حلزونی، با برگ‌هایی به شکل پَر، برگ نخل، گل‌ها، شبکه‌های جنگلی) الهام می‌گیرد و یا از اسلیمی‌ای الهام گرفته که در اطراف ترنج مرکزی تقسیم شده و با لچک‌های مربوط به این ترنج ترکیب شده است.

از بین سایر ویژگی‌های این قالی به موارد زیر نیز اشاره کنیم:

- کیفیت فوق‌العاده پشمی که برای گره‌ها مصرف می‌شود (پشم نرم و کرک دار)؛

---

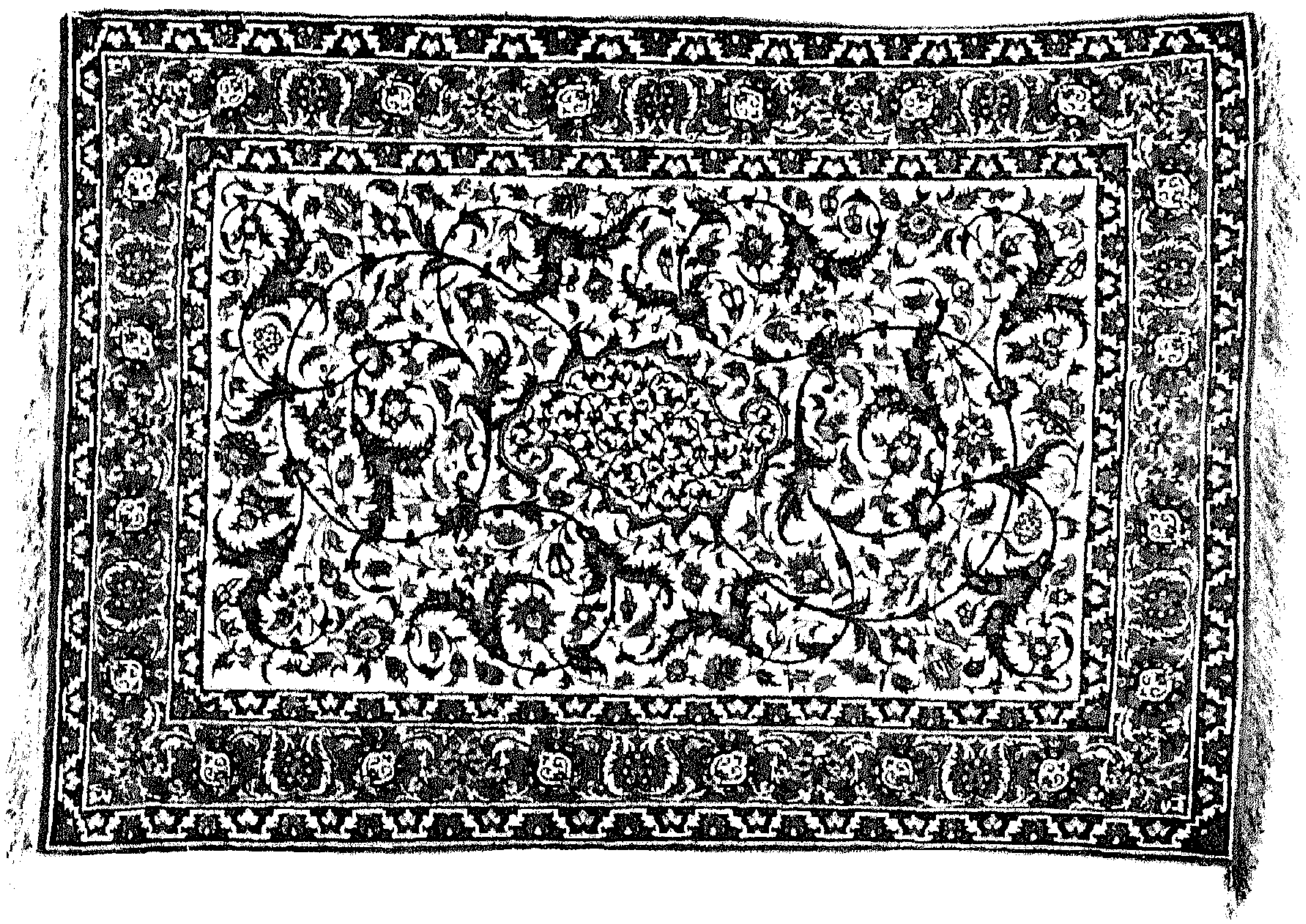
۱. طبق گفته ت. کروسینسکی T. Krusinski، سیاح هلندی قرن هجدهم، شاه عباس کبیر کارگاه‌های قالی‌بافی کاشان، کرمان، مشهد، استرآباد و در ایالات گیلان، شیروان و قره‌باغ را تاسیس کرده است (در آن زمان منستان تحت استیلای ایران بوده است).

ـ در امر مربوط به نقش، استفاده مرتب از گره‌های ابریشمی که از طریق حالت شفافشان، خود را به عالی‌ترین وجه در روی زمینه پشمین قالی نمایش می‌دهند. بعضی از قالی‌ها، که خیلی نادرند، تماماً از ابریشم بافته شده‌اند.

ـ استحکام رنگ‌های گیاهی که از روش سنتی به دست می‌آیند.

ـ قطع‌های کوچک (سجاده ۱/۸۰×۱/۳۰ متر) و قطع‌های متوسط (مثلاً ۲×۳ متر) را ترجیح می‌دهند.

ـ سبکی و نرمی فوق‌العاده بافت که ناشی از چیدن و پرداخت بسیار کوتاه پُرزها می‌باشد و استفاده از نخ پنبه‌ای برای تار و پود، که هر دو به حد نهایت نازک و ظریف هستند (پس از هر رج گره، نخ پود دوبار از روی آن عبور می‌کند). نخ تار ـ که ظریف‌تر است ـ به رنگ آلی است و در پشت قالی کاملاً دیده می‌شود. نخ پود که اندکی کلفت‌تر است به رنگ سفید می‌باشد. این نخ بطور نامرئی و کشیده شده از بین رشته‌های تار عبور می‌کند.



قالیچهٔ اصفهان

قالی جوشقان

جوشقان، روستای مستقر در کوهپایه‌های کوه کَهرود در جنوب کاشان (ایران مرکزی)، کانون بافت یک نوع قالی است که از نظر تعداد، بسیار محدود ولی از نظر کیفیت در حد بسیار عالی می‌باشد.

نام «*جوشقان قالی*» موجب نشود که این روستا را با روستای دیگری که به همین نام در استان اصفهان قرار دارد، اشتباه کنیم. طبق گفته «آرتور اوپهام پوپ»، جوشقان قالی کانون بافت قالی‌های شاهی بوده که توسط شاه عباس کبیر (۱۶۲۸-۱۵۸۷ م.) بنیاد گذاشته شده است و قالی‌های قدیمی ابریشمی و زربافت و نقره‌باف (که به غلط آن را قالی لهستانی می‌نامیدند و حتی شاید قالی‌هایی به نام «*قالی گلدانی*») از این روستا درآمده‌اند. متخصصین در این نظریه سهیم نشده‌اند و فقط «اچ. هیلدبراند» است که به یک سنت محلی تکیه می‌کند زیرا براساس آن، جوشقان قالی، به دلیل آب و هوای فصلی‌اش، کارگاه‌های شاهی اصفهان را در فصل تابستان پذیرا بوده است. متخصصین مشاهده کرده‌اند که تنها عنصر مثبتی که توسط پوپ به نفع نظریه‌اش ذکر شده امضای استاد نعمت‌الله جوشقانی روی یکی از قالی‌هایی است که مقبره شاه عباس را در قم مفروش می‌کند و این فقط نشانگر محل تولد این بافنده صنعتگر است و نه اثبات وجود کارگاه شاهی در جوشقان.

برای اینکه با اطمینان از فرآورده قالی جوشقان صحبت کنیم، فقط می‌توانیم دوره‌ای را که در آخر قرن هفدهم و اوائل قرن نوزدهم قرار دارد به یاد آوریم. قالی‌های نادری با ارزش‌های هنری فوق‌العاده به این دوره تعلق دارند. معذالک، این قالی‌ها به قدر کفایت بیانگر ویژگی‌های همگونی نیستند که امکان یک شناخت سریع را که منحصراً مبتنی بر نقوش تزئینی باشند فراهم آورند. آنها بیشتر شامل نقش «میناخانی» هستند (مثل قالی‌های کردستان و قالی‌های ورامین) یا اینکه دارای نوعی شبکه تزئینی به شکل لوزی می‌باشند که در بین هر یک از چشمه‌های لوزی شکل آن ترنج های کوچک هشت ضلعی قرار دارد و نقش گُلی نیز در مرکز آن است که تقریباً به محیط این ترنج می‌چسبد. این ترنج های کوچک در بین نوارهایی به شکل ابر (تأثیر چینی، که همان «چی» می‌باشد)، برگ های نوک تیز و برگ‌های نخل جای گرفته‌اند. قالی‌هایی را نیز که در سایر مراکز بافته شده‌اند، به جوشقان نسبت می‌دهند و این عمل موجب شدیدتر شدن اختلاط ها می‌گردد. لذا برای شناخت و تشخیص هویت قالی‌ها فقط تکنیک بافت قالی‌ها می‌توانند نشانه‌های محرزی در اختیارمان بگذارند. در عمل، برعکس آنچه که ما در مورد بیشتر قالی‌های این دوره می‌دانیم، گره‌های این فرش‌های قدیمی، بجای دربر گرفتن دو رشته تار، چهار رشته تار را (گره جفتی) دربر می‌گیرند و در قالی‌های جدید بکار می‌روند.

خوشبختانه بررسی قالی‌های متأخرتر، آسانتر است، زیرا در جریان این هفتاد سال اخیر، این قالی‌ها بدون هیچ وقفه‌ای طرح های هندسی خود را حفظ کرده‌اند. در اکثر مواقع، در مرکز زمینه یک ترنج لوزی شکل می‌بینیم که در بالا و پائین آن دو عدد گل نوک تیز وجود دارند که به طرف ریشه‌ها سر کشیده‌اند. محیط این ترنج دندانه‌دار است. در وسط آن یک گل چهارگلبرگ وجود دارد و هر یک از این گل‌برگ ها نشانگر یک غنچه گل هندسی است که حالت برش عمودی دارد.

بقیه ترنج و تمام زمینه قالی پوشیده از یک سری لوزی کوچک و یا شش گوشه‌های گل‌دار است که در کنار همدیگر قرار گرفته‌اند و محیط آنها غالباً از برگ های بسیار باریک و یا دندانه شکل گرفته است. در مرکز هر یک از این لوزی‌ها، یا شش گوشه‌ها، بازهم شاخه‌های گل‌داری را می‌بینیم که همراه با نوعی صلابت دارای حالت استلیزه هستند. همچنین بازهم در مرکز این لوزی‌ها، بید مجنون، یا گل‌های ساده‌ای به شکل چلیپا می‌بینیم که حالت چند شاخه دارند. در بیشتر موارد، همین شکل‌های گیاهی لوزی‌ها را تشکیل می‌دهند. این قالی‌ها می‌توانند عاری از ترنج میانی نیز باشند.

طرح زمینه قالی بسیار ریز است. برعکس، قاب اصلی حاشیه قالی دارای نقش‌های بزرگتری است، یعنی دارای ترنج ها، برگ نخل‌های نیمه هندسی در اطراف آن، می‌باشند و همین برگ های استلیزه شده و انبوه شاخه‌های کوچک، آنها را حفاظت می‌کنند. در نوارهای ثانوی حاشیه، که تعداد آنها از ۲ تا ۸ عدد متغیّر است، غالباً نقوش دندانه‌دار، «طرازهای ذوزنقه‌ای» (که مخصوص قالی‌های سرابند است) و سایر طرازهایی که ویژه قالی‌های خراسان می‌باشند، دیده می‌شوند. قبل از حاشیه، یک لبه باریک وجود دارد که به رنگ آبی یا قرمز اناری است و منحصراً از یک رنگ تشکیل یافته است.

رنگ در قالی‌های جوشقان، به صورت لکه‌ها و توده‌های کوچک پخش شده و چنین به نظر می‌رسد که این رنگ ها به صورت لکه‌هایی روی زمینه قالی ترشح شده و آن را آلوده کرده‌اند. در روی زمینه قالی که به رنگ آبی تیره و گاهی قرمز و یا سفید است، هر کدام از لوزی‌ها دارای رنگ خاصی هستند. در این مجموعه گیاهان زیبا و استلیزه شده و با صلابت، رنگ های سرخ آجری (شنگرفی)، خرمائی، سبز کهنه، آبی، سفید، زرد را

بدون تسلط یکی به دیگری مشاهده می‌نمائیم. تمام رنگ ها با دوام هستند. پشم‌ها را بـه کـمک رنگ کـننده‌های گـیاهی رنگ کرده‌اند. معذالک، رنگ زرد را با اسـتفاده از اسـپرک بـه دست نیاورده‌اند، بلکه از برگ های مو به دست آمده است.

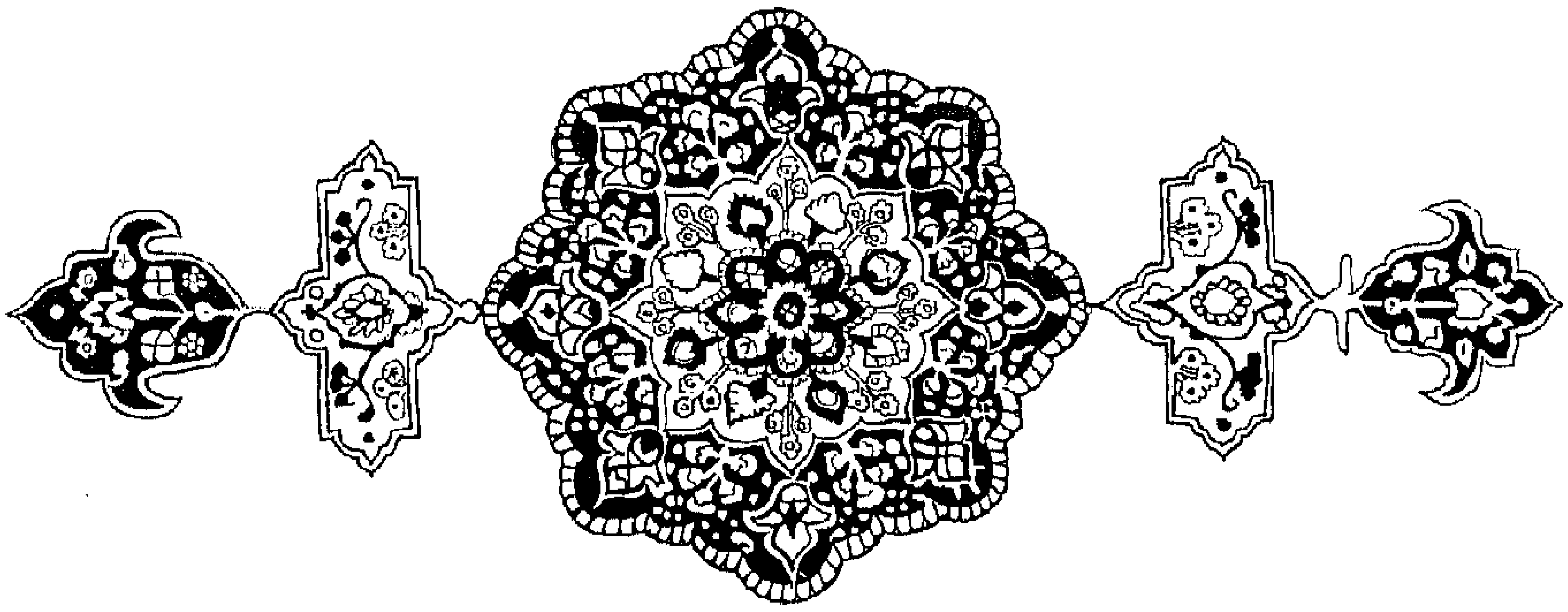
قالی‌های جدید جوشقان و بخصوص قـالی‌های روستای میمه را از پشم‌های بسیار خوب آن می‌توان شناخت که در روی تار و پود پنبه‌ای بافته شده‌اند (یکی از پودها در بین نخ های تار از نظر ناپدید می‌شود در حالیکه پـود دیگـر را در پشت قـالی می‌بینیم). این قالی‌ها دارای دوام شگفت‌انگیز و مقاومت زیـاد هستند که این دو کیفیت را مدیون بافت فشرده و ضخیم (مثل قالی‌های جدید کاشان) و همچنین مدیون بـافت بسـیار دقـیق هستند که تـقریباً بـه سـطح قـالی‌های مـتوسط نـاحیه کـاشان می‌رسند.

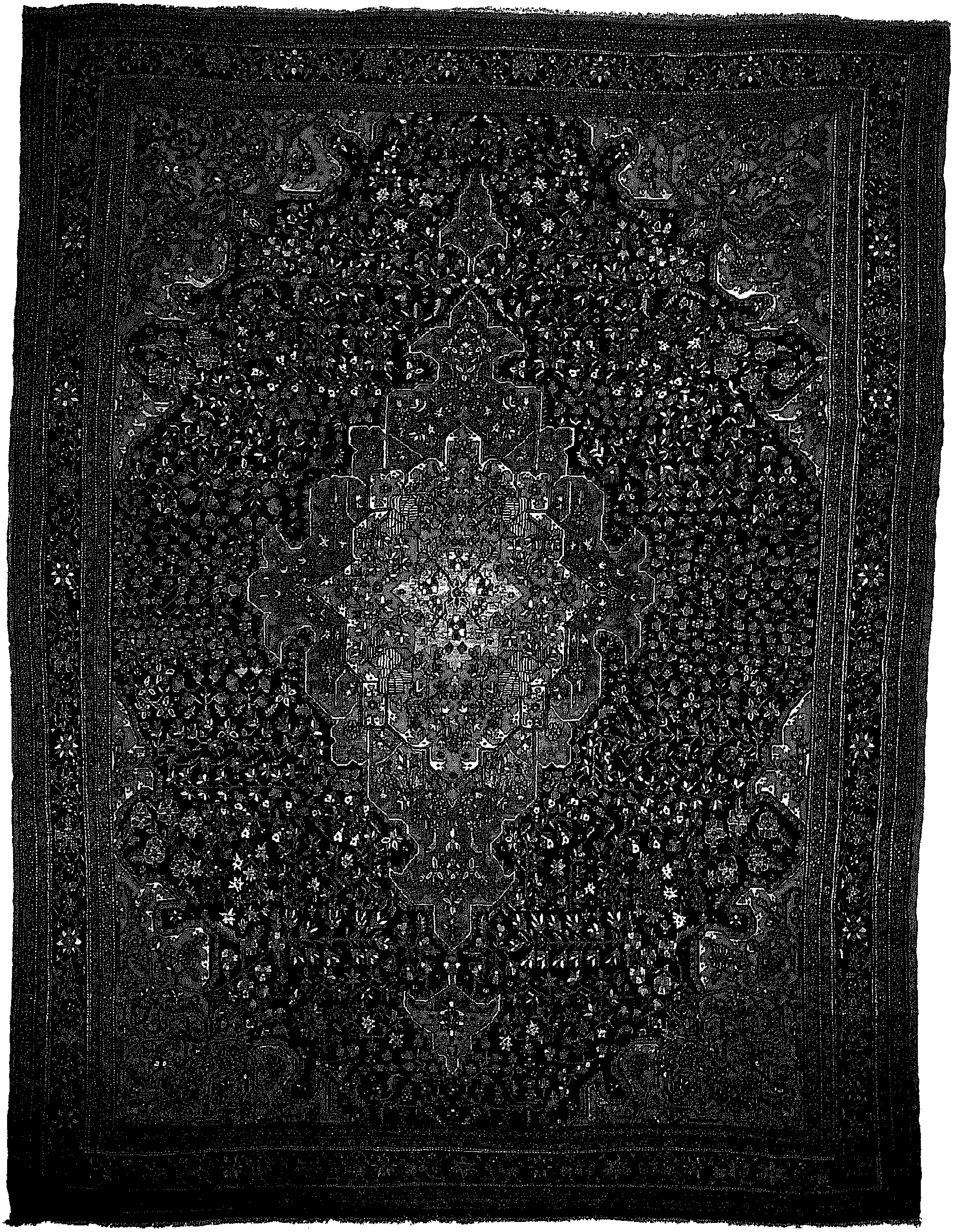
گره‌هایی که در این قالی‌ها بکار می رونـد از نـوع سـنه یـا فارسی‌باف (از ۲۰۰۰ تا ۴۰۰۰ گره در دسی‌متر مربع) بوده و پُرز آنها به بلندی متوسط قیچی می‌شود. بالا و پائین قالی‌ها مزین به ریشه است. متداول‌ترین ابعاد این قالی‌ها، ابـعاد مـتوسط و کوچک می‌باشد.

در کنار قالی‌های جوشقان که شرح آنها گذشت، قـالی‌ها: دیگری نیز وجود دارند که ما می‌توانیم آنها را «گزینش دوّم» «فرآورده متداول» بنامیم. نقش آنـها بـطورکلی شـبیهٔ بـه نـقش قالی‌هایی است که از آنها صحبت کردیم. معذالک، در موارد ز: با این قالی‌ها تفاوت دارند:

اولاً، از طریق بافت درشت‌ترشان (۱۲۰۰ تا ۱۵۰۰ گره د دسی‌متر مربع و گاهی نیز در آنها گره جفتی بکار می‌رود).

ثانیاً از طریق استفاده از پشمی که از دباغی به دست آمـد است. سطح پُرزها غیرشفاف و بدون نظم قیچی شده و اکـثـ رنگ پریده‌تر است. پشت این قالی‌ها دارای رنگ آبی ویـژه‌ا: است که حاصل استفاده از پودهایی به این رنگ است. این پوده از پودهایی که در قالی‌های نوع قبلی بکار می‌رفتند، ضـخیم: می‌باشند. به طور معمول اندازه این قالی‌ها کوچک و یـا حـ متوسط است (به عنوان مثال ۱/۱۰×۱/۵۰ مـتر ۲/۷۰×۶۰/ متر).





قالی فراهان، غرب ایران، اواخر قرن نوزدهم میلادی، اندازه ۳۹۵×۳۱۱ سانتیمتر

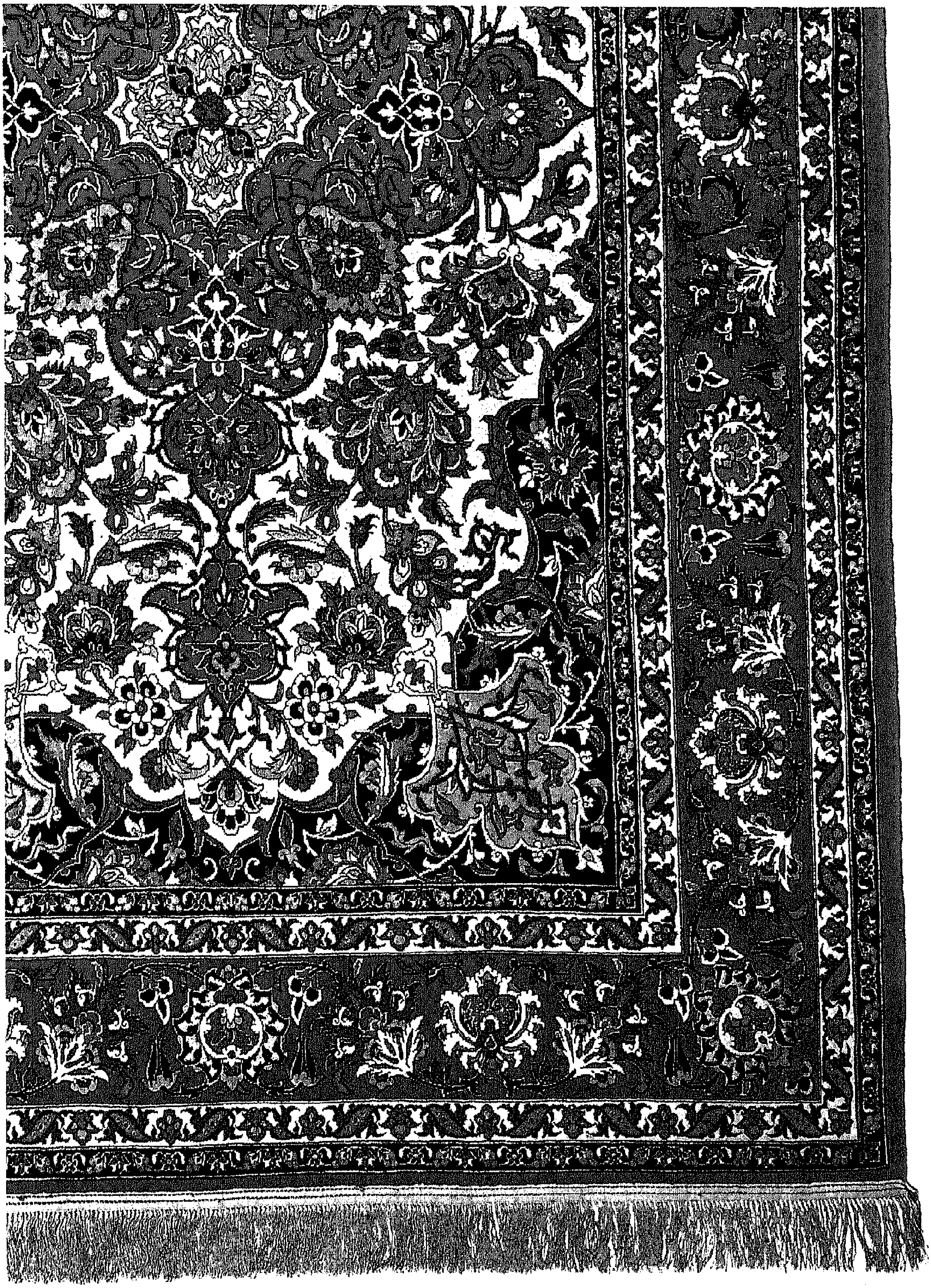
A Farahan carpet, west Persia, late 19th century, size 311×395 cm

کناره قراچه، شمال غرب ایران، اواسط قرن نوزده میلادی، اندازه ۹۴×۲۴۶ سانتیمتر

A Karadja runner, northwest Persia, mid 19th century, 94×246 cm

قالی ترنج شورشی اصفهان، پشم و ابریشم، اندازه ۴۳۳×۳۲۶ سانتیمتر

An Isfahan carpet, Shoreshi medallion, wool and silk, size 433×326



بخشی از یک قالیچه لچک ترنجدار اصفهان، نقش شاه عباسی، اندازه ۱۳۷×۲۲۲ سانتیمتر

A fragment of an Esfahan carpet, Shah Abbassi medallion corner, size 222X137 cm

قالی قره داغ

قره داغ، ناحیه کوهستانی آذربایجان ایران، که قسمت شمالی ایران را دربر دارد، از مرکز جمهوری آذربایجان ماوراء قفقاز تا دشت تبریز و تقریباً تا حوالی آن امتداد دارد. اکثراً قالی‌های قره‌داغ محصول ایلات کوچ نشین یا کوه‌نشینانی است که در روستاهای کوچک ساکنند.

قالی‌هایی که در این ناحیه بافته می‌شوند می‌توانند به عنوان نمونه جهت بررسی هنر مرزی مورد استفاده قرار گیرند. هنری که در مناطق مرزی از طریق موقعیت جغرافیایی‌شان و تحت تأثیر چندین تمدن (ایرانی و قفقازی) گسترش یافته است. تمدن ایرانی، در فعالیت‌های متعدد، بخصوص در حوزه قالی، به نتایج هنری شایان توجهی رسیده است و تمدن قفقازی، هر چند که بسیار محدودتر از تمدن ایرانی است، در هنر قالی‌بافی گره‌ای بیان ویژه و بسیار جالبی را یافته است.

قالی‌های قره‌داغ در مورد اشکال گیاهی و گل‌آرایی و در مورد استفاده از نخ پنبه‌ای در تار و پود از هنر ایرانی اقتباس کرده و از هنر قفقاز نیز یک روش استلیزه‌کردن هندسی گل‌ها اقتباس شده است. معذالک، با توجه به این امر که گرایش‌های گوناگون، در این ناحیه به هم می‌رسند، نقش این قالی‌ها دارای یک ویژگی دائمی نیست. همچنین به نظر می‌رسد که نوعی حال‌گزینشی به نقش‌ها چیره است. گاهی مواقع به یک «نقش تکراری» برمی‌خوریم که از یک شاخه با گل‌های درشت تشکیل شده است. در این نقش‌ها یکی از ویژگی‌های قالی‌های متعدد قفقازی را می‌بینیم.

برای زمینه قالی، به نظر می‌رسد که هنرمند بافنده رنگ‌هایی راکه درخشندگی کمتری داشته‌اند، مثل خرمائی خاکستری رنگ یا آبی تیره را ترجیح داده است. برعکس، در مورد طرح‌ها از پشم‌های روشن‌تر و زنده‌تر مثل قرمز، زرد، سبز، سفید عاجی استفاده کرده‌اند.

حاشیه قالی‌های قره‌باغ عریض است و سه عدد قاب آن نیز نشانگر ویژگی خاص نیست. در قاب اصلی آن، غالباً یک نقش طراز ذوزنقه‌ای می‌بینیم که از برگ‌های دندانه‌دار یا شاخه‌های گل‌دار بوجود آمده است. گاهی نیز یک نقش ستاره چند رنگ را می‌بینیم که آن نیز معمولاً در قالی‌های قفقاز دیده می‌شوند. باریک‌ترین قاب‌های حاشیه، با گل‌ها یا ستاره‌های کوچک که دارای یک زمینه رنگ روشن یا سفید عاجی هستند، تزئین شده‌اند.

گزینشی که درباره نقش تزئینی یادآور شدیم، در تکنیک کار نیز ظاهر می‌شود. قالی‌های قدیمی گاهی مواقع کلاً از پشم هستند ولی در اکثر مواقع تار و پود آنها از نخ پنبه‌ای می‌باشند. گره‌های ترکی‌باف (قیورد) دارای تراکمی هستند که میزان آن به ۹۰۰ تا ۱۸۰۰ گره در دسی‌متر مربع می‌رسد. این گره‌ها از بهترین نوع پشم بوده و با رنگ کننده‌های گیاهی رنگ شده‌اند. ارتفاع پُرز آن متوسط و بافت آن نسبتاً فشرده است. ریشه را در بالا و پایین این قالی‌ها می‌بینیم. متداول‌ترین قطع این قالی‌ها کناره است (۱×۳ متر یا ۵ یا ۶×۱ متر).

هم‌زمان با جنگ جهانی اوّل این فرآورده ازبین می‌رود و جای آن را قالی‌های جدید قره‌داغ می‌گیرد. این قالی‌ها در روستایی به همین نام و اطراف آن بافته می‌شوند. این روستا، یعنی قره‌داغ، فاصله چندانی با شهر تبریز ندارد.

حالت و بافت این قالی‌ها آنها را به قالی‌های هریس و جوشقان نزدیک می‌کند. کما اینکه در قالی‌های جوشقان، نظم‌گرایی هندسی و طراحی آنها شدید و بافت آنها دارای استحکام ویژه‌ای می‌باشد. تکنیک آن اکثراً درست به نظر می‌رسد به هدف مورد نظر، یعنی برای یک مصرف همیشگی و طولانی، پاسخ مناسب می‌دهد.

در مورد طرح، به یک مسئله اشاره می‌کنیم که بخصوص در مورد قالی‌های کناره‌ای به اثبات رسیده است. البته این مسئله در مورد قالی‌های قدیمی قره‌داغ، که نقش‌های آن معمولاً تغییر می‌یابند، صدق نمی‌کند. این مسئله چنین است: در روی زمینه قرمز مایل به خرمایی رنگ قالی (که ندرتاً آبی رنگ نیز هست)، به تناوب یک سری ترنج از سه نوع گوناگون به صورت گسترده‌ای قرار می‌گیرند. ترنج اول تقریباً به صورت مربع است که دارای زائده‌های کوچک و برجسته در روی اضلاع می‌باشد (شاید بتوان در آنها نوعی مشابهت با قالی‌های اوشاق ترک پیدا نمود). ترنج دوم، یادآور یک شش گوشهٔ منظم یا یک برگ نخل بزرگ است و ـ اگر از خیلی دور به آن نگاه کنیم ـ یادآور ترنج های *«آدلر قزاق»* می‌باشد. ترنج سوم، به شکل لوزی، دارای محیطی است مزین به چنگک. قاب اصلی آن نیز دارای ویژگی چندانی نیست. زمینه آن آبی یا آبی آسمانی است و یا اینکه ندرتاً به رنگ قرمز است. دو قاب ثانوی آن غالباً دارای یک نقش طراز ذوزنقه‌ای است که همانند نقش قالی‌های «میرسرابند» می‌باشد.

تار آن از نخ های ضخیم پنبه‌ای تشکیل شده و نخ های پود هم از همین جنس ولی خُرمایی پریده رنگ است. یکی از پودها درشت‌تر و نامرئی می‌باشد. دو رشته پود دیگر در پشت قالی دیده می‌شوند. با این وجود، در تعداد زیادی از قالی‌ها فقط یک رشته پود وجود دارد. گره آن ترکی‌باف، پرزهای آن بلند و تعداد

گره‌ها در هر دسی‌متر مربع بین ۴۰۰ تا ۶۰۰ گره در نوسان است.

در بالا و پایین قالی ریشه‌های کوتاهی وجود دارد و بافت سفید رنگ گلیم بافت در آنها دیده نمی‌شود. پشمی که در آنها مورد مصرف قرار گرفته بیشتر تیره و کدر است و رنگ های آن زنده نیستند. علاوه بر رنگ هایی که در بالا به آن اشاره شد، رنگ های آبی، سفید خاکستری، سبز «کپک زده»، زرد خردلی نیز در آنها دیده می‌شود. قطعی که بیشتر مقبول عامه است، قطع کناره‌ای می‌باشد. معذالک، غالباً قالی‌های به ابعاد کوچک (سجاده‌ای) نیز به ابعاد ۱/۵۰×۱ متر یا ۱/۸۰×۱ متر یا ۱/۳۰×۱ متر و یا اینکه «نمازی» هایی به ابعاد ۱/۴۰×۰/۸۰ متر و یا ۱/۶۰×۰/۹۰ متر نیز دیده می‌شود.

قالی کاشان

و آران کاشان

کاشان شهری است در مرکز فلات ایران، که در نیمه راه اصفهان به تهران واقع شده است. قالی‌بافی کاشان منحصراً در کانون خانوادگی انجام می‌گیرد و نیروی کار آن نیز فقط زنان هستند.

در طول رنسانس ایران، کاشان مرکز تولید قالی‌هایی گردید که از زیبایی افسانه‌ای ویژه برخوردار بودند و همان قالی‌ها امروزه موجب شکوه و افتخار موزه‌ها و کلکسیون های بزرگ شخصی می‌باشند[1]. نوشته‌های قرن هفدهم و هجدهم میلادی تصریح می‌کنند که کاشان کانون بافت قالی درباری بوده و توسط شاه عباس کبیر (۱۶۲۸ - ۱۵۸۷ میلادی) بنیاد گذاشته شده است و قالی‌های ابریشمین نقره‌باف و زرباف، که به نام «*قالی شاه عباسی*»[2] معروف است، به این محل نسبت داده می‌شوند. بسیاری مدعی هستند که خاستگاه قالی مشهوری نیز که قبلاً در مسجد اردبیل بوده و امروزه در موزه «ویکتوریا و آلبرت» در لندن جای دارد، کاشان می‌باشد. در واقع، این شاهکار که تاریخ بافت آن مربوط به سال ۱۵۳۹ میلادی است، دارای امضای *استاد مقصود کاشانی* است. معذالک، به صرف اینکه بافنده آن در کاشان متولد شده است ما حق نداریم بافت این قالی زیبا و باشکوه را بـه ایـن شـهر نسـبت دهیم[3]. عـلاوه بـر ایـن، متخصص‌ترین کارشناسان، که بر روی ویژگی‌های نقش و تکنیک این قالی تکیه کرده‌اند، به معنای واقعی مدعی هستند که خاستگاه این قالی در شمال ایران است.

قالی کاشان که در ده ساله آخر قرن نوزدهم در مغرب زمین به منصه ظهور رسید، با یک نظر سریع هم از طریق بافت بسیار ظریف (گره با پُرز کوتاه و ظریف) که جزئیات تمام نقش‌ها را ظاهر می‌سازد و هم از طریق پشم بسیار عالی مرینوس آن که به سطح قالی یک حالت مخملی می‌دهد، قابل تشخیص است. بدون تردید، استفاده از پشم استرالیایی توسط کسی انجام شده که اساس تولید فرش نوین کاشان را گذاشته و واردکننده همین پشم و بنیان‌گذار صنعت بافندگی شهر بوده است.

فرش‌های قدیمی کاشان اکثراً از ابریشم بافته می‌شده‌اند تا پشم. نقش مرجح آنها ترکیبی از نقوش تزئینی بوده است که از یک ترنج مرکزی چند قسمتی و لچک‌های مربوط به آن تشکیل می‌شده است. همان طور که در قالی‌های ایرانی مرسوم است، ترنج مرکزی از تعداد زیادی ترنج متحدالمرکز تشکیل یافته و ترنج میانی دارای حالت خاصی به شکل یک چلیپای ستاره‌ای یا شاخه شاخه است. در مقابل، حاشیه اصلی قالی‌ها دارای نقش درشتی است که به صورت دو برگ در دو طرف شاخه و با چهار نوع کوچکتر از همین نوع نقش حفاظت می‌شده‌اند. در روی زمینه و لچک‌های قالی بازی ظریفی از ساقه‌های باریک و رشته‌های نرمی دویده و زمینه‌ای با نقش‌های برگ خرما، گل‌های ختمی، گل‌های نیلوفر آبی، گل‌های سرخ کوچک، برگ های نوک تیز و غیره پوشیده بوده و همه آنها به شیوه‌ای طراحی شده بودند که اندکی حالت هندسی شده داشته‌اند. این ویژگی آخر، پس از جنگ اول جهانی، کلاً در این قالی‌ها ازبین رفته است. بنابراین طرح جدیدی راکه در روی این قالی‌ها ظاهر شده مرکب از مجموعه گیاه سبز و خرمی است در دور ترنج مرکزی می‌بینیم.

در این دوره، مثل تولیدات معاصر، ترنج تمایل به کوچک شدن دارد و مبدل به شکل بیضی می‌شود. در قاب اصلی حاشیه و در روی یک زمینه آبی دریایی، نقشی را می‌بینیم که از گل‌های درشت و برگ های نخل زینتی تشکیل شده است و در لابلای آنها به تناوب گل‌های کوچک قرار گرفته‌اند. این طرح از نقش‌های قدیمی هراتی که آنرا «مستوفی» می‌نامند الهام گرفته شده است.

معمولاً در این قالی‌ها چهار یا شش عدد قاب حاشیه‌ای به اضافه یک لبه باریک، یعنی حاشیه‌ای که در کناره قالی قرار گرفته و فقط دارای یک رنگ آبی یا قرمز است، وجود دارد.

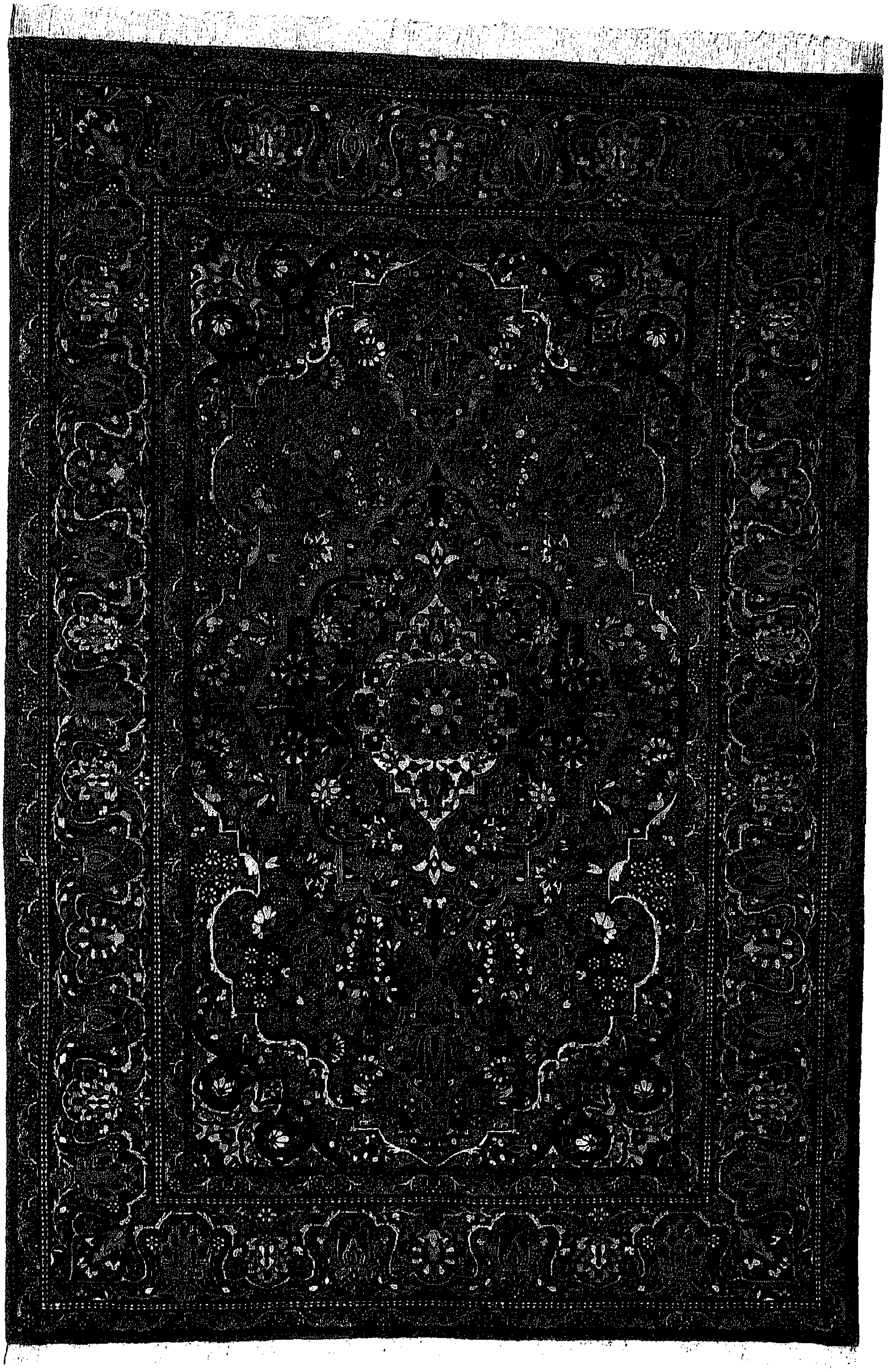
معذالک، در این قالی‌ها که ضمناً خیلی هم عالی هستند، مشاهده می‌کنیم که رنگ ها دارای آن لطافت و ظرافت لازم نیستند و این امر بخصوص در قالی‌های جدید مشاهده می‌شود. معمولاً در این قالی‌ها دو رنگ مسلط وجود دارند که آبی و قرمز هستند (مایه‌های مختلفی از قرمز آجری) و موجب به وجود آمدن یکنواختی نسبتاً تیره‌ای در رنگ قالی می‌شوند. از بین سایر رنگ های موجود در این قالی‌ها می‌توانیم از رنگ های آبی، سفید، سبز و قهوه‌ای روشن نام ببریم که این رنگ بخصوص در گل‌ها دیده می‌شود. برای رنگ کردن پشم از کرُم

---

۱. برای آگاهی از فهرست این قالی‌ها و انتشاراتی که تصویر آنها چاپ شده است، مراجعه شود به:
V. Viale : Arazzi e tappeti antichi, Ilte, Turin. 1952, p. 172-173.

۲. همان مأخذ قبلی، صفحه ۱۹۶ و زیرنویس شماره ۲ همان صفحه.

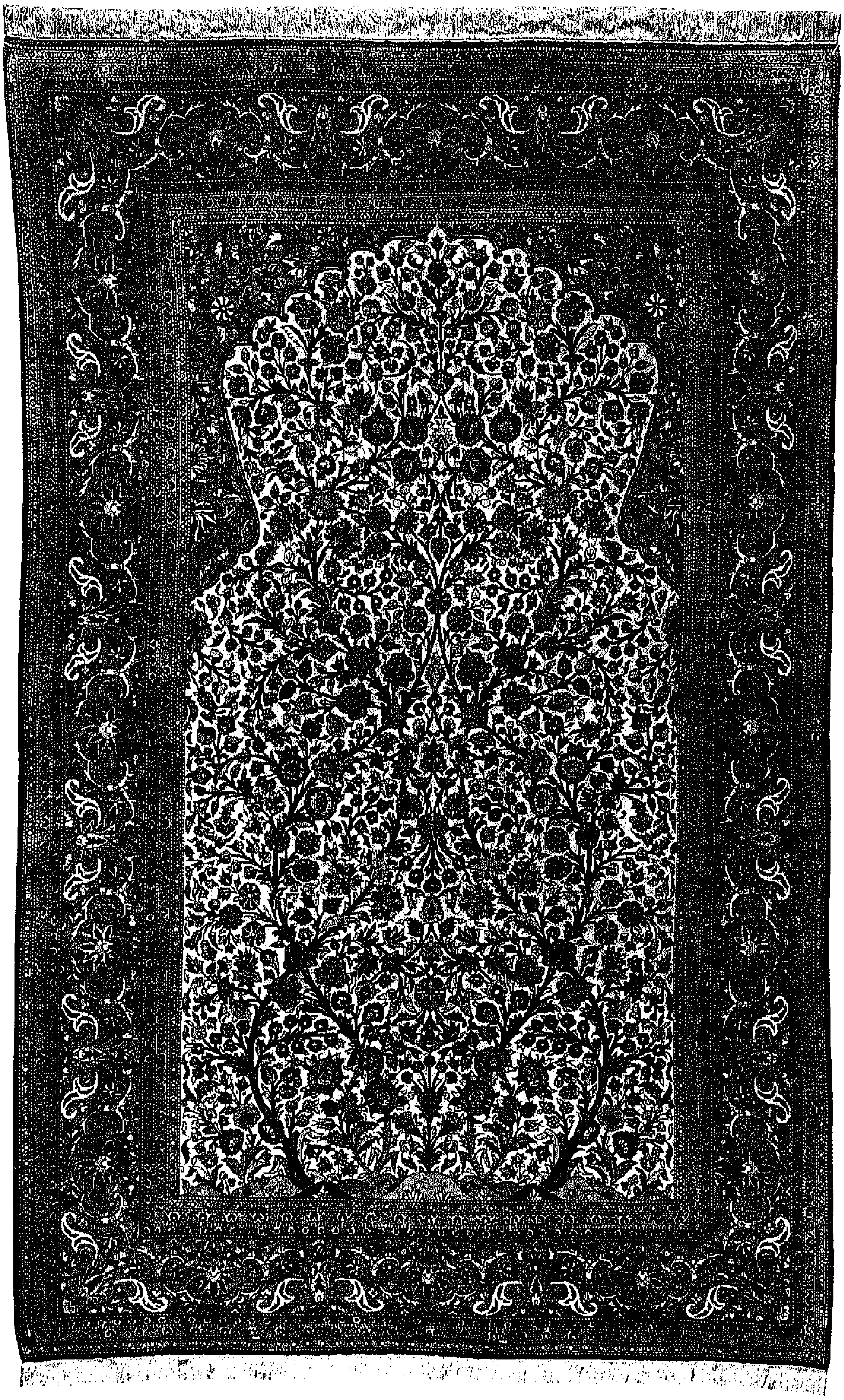
3. E. Ercoli partageait cette opinion. V. Il tappeto Orientale, Ist. GraficoTiberino, Rome, 1942, page 191.



قالی لچک و ترنجدار شاه عباسی کاشان، ۱۹۱۰ میلادی، اندازه ۱۳۷×۲۰۴ سانتیمتر
A Kashan carpet, Shah Abbassi medallion corner, wool, dated 1910, size 204×137 cm

قالیچه لچک و ترنجدار کاشان، نقش شاه عباسی، پشم، ۱۹۱۰ میلادی، اندازه ۱۳۹×۲۱۲ سانتیمتر

A Kashan carpet, Shah Abbassi medallion corner, wool, dated 1910, size 212×139 cm



قالیچه ابریشمی کاشان، نقش محرابی درختی، ۱۹۲۰ م، اندازه ۱۲۰×۲۱۱ سانتیمتر

A Kashan rug, Mehrab Tree of Life, dated 1920, size 211 × 120cm

قالی خراسان

مشهد، مود، بیرجند، ترشیز [کاشمر]

ناحیه وسیعی که از مرکز ایران تا مرزهای شرقی یعنی جمهوری ترکمنستان، افغانستان و بلوچستان هند گسترده است.

قبلاً نیز در قرن دهم میلادی جغرافی‌دانان عرب از خراسان بخاطر قالی‌های معروفش نام برده‌اند. خراسان، با وجود بحرانی که امروزه به بافته‌های محلی‌اش ضرر می‌رساند، به داشتن تولیدی افتخار می‌کند که متداول‌ترین محصولات قالی آن، قالی‌های مشهد و بیرجند هستند. این قالی‌ها در شهرهایی به همین نام‌ها و در بخش‌های تابعه این شهرها، بافته می‌شوند. قالی‌های بلوچ را کوچ نشینان بلوچ، که دارای منشاء ترکی هستند، می‌بافند.

ابتدا به بررسی محصول قدیمی‌تر خواهیم پرداخت، محصولی که غالباً تحت عنوان کلی قالی خراسان نام گذاری شده است و به نظر می‌رسد که آثار خلاقه آن بیشتر از مراکز قائن، گناباد و درخُش (حوزه کوهستانی که قاینات نامیده می‌شود) بیرون می‌آید تا مشهد و بیرجند.

در قالی‌های بسیار زیبای خراسان مربوط به آخر قرن هیجدهم و قرن نوزدهم، نقشی چیرگی دارد که می‌توانیم آنرا نقش «مرکزی» بنامیم. مؤثرترین عناصر تزئینی نقش در مرکز قالی جمع می‌شوند و زمینه را که خالی می‌ماند، تبدیل به یک عنصر رنگی متضاد می‌کند. معذالک، بین آخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، درکنار این قالی‌ها، قالی‌های دیگری نیز وجود دارد که نقش‌های «تکراری» آن، به گونه‌ای متجانس و مربوط به هم تمام سطح زمینه را می‌پوشانند. در سری اول، تعادل به دست آمده بین طرح ها و زمینه‌ها امکان داشتن یک حاشیه نسبتاً باریک را با دو یا پنج قاب فراهم می‌کند. در سری دوّم، لازم می‌آید که با ایجاد حاشیه بسیار عریضی که از چندین قاب تشکیل شده است (گاهی مواقع ۱۵ قاب) تباین و تصادی به وجود آید. در اکثر موارد رنگ این قاب ها خرمایی هستند. بنابراین، عریض‌ترین حاشیه‌ای را که می‌توان در قالی مشرق زمین دید، در این قالی‌ها مشاهده می‌کنیم.

به تبع ابعاد قالی، قدیمی‌ترین قالی‌های خراسان در مرکزشان دارای یک یا چندین ترنج چند قسمتی هستند که شکل آنها متغیّر است. این ترنج ها می‌توانند به شکل دایره، لوحی به شکل سپر و یا اینکه به شکل لوزی باشند. همچنین در این قالی‌ها معمولاً پرده‌هایی را می‌بینیم که یادآور صفحاتی هستند که حاشیه قالی‌های قدیمی در میان نقوش آنها جای داده شده‌اند. ولی پرده‌ها یا صفحات منقوش در قالی‌های قدیمی دربر گیرنده کتیبه و خطوط، غزلیات و اشعاری هستند که در شأن قالی‌ها سروده شده‌اند (معمولاً اشعار مصور شده شعرا مثل حافظ)، در حالیکه پرده‌ها و یا صفحات منقوش در قالی‌های جدید، در اکثر مواقع، نقوشی را دربر دارند که منحصراً تزئینی‌اند.

در این قالی‌ها غالباً گلدان‌های گلی داریم که جهت آنها یا به طرف بالا و یا به طرف پایین قالی می‌باشد. در چهار گوشه زمینه، چهار عدد لچک دیده می‌شوند که آنها نیز دارای تقسیمات زیادی هستند. قسمتی از زمینه که توسط ترنج یا گلدان‌های گل و یا کتیبه اشغال شده است، آزاد می‌ماند و یا اینکه مزین به چند برگ چدنی الوان می‌شود که در کنار ترنج قرار می‌گیرند.

حاشیهٔ قالی دارای طرازهایی با خطوط سینوسی شکل تزئین شده‌ای است که در هر یک از خم‌های این سینوس‌ها، یک عدد گل کوچک پنج پَر قرار دارد. این طرح ـ که ما آن را طراز خراسان خواهیم نامید ـ معمولاً در قاب های ثانوی حاشیه و استثنائاً در قاب اصلی ظاهر می‌شود. قاب اصلی که معمولاً دارای طرح ثابتی نیست، برحسب مورد می‌تواند دارای یک نقش «هراتی»، چند نوع «بُته» (که غالباً در مغرب زمین آن را طرح کشمیر می‌نامند) یا دارای برگ های چدنی باشد.

علاوه بر این قالی‌های قدیمی خراسان، قالی‌های دیگری را نیز می‌بینیم که مربوط به همین عنصر هستند. این قالی‌ها را «شکارگاه» می‌نامند و دارای صحنه‌هایی از شکارگری هستند (معمولاً هم دارای قطع «کلّگی» می‌باشند). آنها دارای همان ویژگی نقش قالی‌های خراسان‌اند. ولی با داشتن ویژگی‌هایی، از قالی‌های خراسان قابل تمیز می‌باشند و این ویژگی‌ها عبارتند از: حضور تصاویر حیوانی در حالت دویدن یا پرواز کردن (آهو، گوزن، خرگوش، غزال، قرقاول، کبوتر). این سوژه‌های در حال حرکت به وضوح در روی زمینه ساده و یکنواخت قالی جلوه می‌نمایند. آنها به جان و توان داشتن تمام قالی کمک می‌کنند و یک حالت افسانه‌ای و زیبایی را به وجود می‌آورند که در آن حیواناتی را در حال جولان دادن در بُعدی ایده‌آل می‌بینیم که با بوجود آوردن ترکیب‌هایی در نوسانات اسلیمی هنر، در پی هم

می‌گذارند و به هر سو می‌دوند.

همه رنگ هایی که در این قالی‌ها بکار رفته‌اند منشاء گیاهی دارند. قالی‌های این دوره دارای مایه‌های رنگ های بسیار زیبا هستند که عبارتند از صورتی، قرمز، خرمایی روشن، آبی، سبز، زرد و سفید رنگ. زمینه قالی‌ها، بخصوص قالی‌هایی که دارای تصاویری از هیاکل حیوانی و غیره هستند، آبی بسیار ملایم است. رنگ سیاه، از پوست گردو حاصل شده و آبی تیره را معمولاً برای مشخص نمودن طرح ها و برجسته نمودن آنها بکار می‌برند.

پشمی که در گره‌های قالی‌های خراسان بکار رفته نرم و شفاف می‌باشد. این پشم در مقایسه با پشم‌هایی باکیفیت دیگر، ظاهراً تمایل بیشتری به فرسوده شدن دارد. هرچند که از اصل، پُرزهای این قالی با ارتفاع متوسطی قیچی خورده‌اند ولی به نظر بسیار کوتاه می‌رسند. این امر ناشی از ریسندگی پشمی است که از پشم چینی پائیزه بدست آمده است. پشم بطور ویژه‌ای حالت نرمی دارد، ولی الیاف آن بسیار کوتاه است. اگر بافندگان هنرمند محلی این پشم را ترجیح می‌دهند، اولاً به دلیل زیباشناختی است و ثانیاً اجبار و تنگناهای محلی نیز حاکم است. در واقع، به استثنای شهر مشهد، حلاجی این پشم‌ها توسط دست و کمان حلاج انجام می‌گیرد و اگر الیاف پشم بلند باشد (مثل الیاف پشم بهاره)، به دور زه کمان حلاجی می‌تابد و کار حلاج را دشوارتر می‌نماید.

با برگرداندن قالی متوجه یک ویژگی فنی آن می‌شویم که به راحتی امکان شناخت قالی‌های قدیم و جدید خراسان را فراهم می‌نماید. در قالی‌های خراسان به فاصله ۵ تا ۷ رج گره چندین خطوط افقی می‌بینیم که کاملاً واضح اند و ناشی از بازی خاص پود می‌باشند. بطور معمول پود به صورت کشیده، پس از هر رج از گره‌ها، یکبار از بین تارها عبور می‌کند. با توجه به این امر که نخ های تار دوتایی هستند و در دو سطح قرار می‌گیرند و اینکه گره‌ها نیز نسبتاً درشت اند، پود آنها دیده نمی‌شود. معذالک پس از هر فاصله نسبتاً منظم، این نخ پود تبدیل به دو و یا سه عدد می‌شود. همین امر بیانگر وجود خطوط واضح تری می‌شود که بطور متناوب در پشت قالی دیده می‌شوند.

گره‌هایی که در این قالی‌ها بکار برده می‌شوند از نوع فارسی‌باف (سنه) هستند و تراکم آنها از ۸۰۰ گره تا ۲۰۰۰ گره در دسی‌متر مربع تغییر می‌کند. نخ های تار و پود پنبه‌ای هستند. در بالا و پایین قالی، ریشه‌های آزادی وجود دارد.

قالی‌های خراسان که دارای نقش ترنج مرکزی و تصاویر انسانی و حیوانی بودند، همراه با تحولات و توسعه مداوم، به تدریج از بین می‌روند و جای خود را به قالی‌هایی می‌دهند که به ندرت نقوش مرکزی را حفظ می‌کنند. در آثار خلق شده نوین، که به اندازه قالی‌های گذشته مورد توجه هستند، نقش واحدی را با تناسب های محدودتری که در تمام سطح قالی تکرار شده است ترجیح می‌دهند. یعنی نقش «ماهی» یا «هراتی» که نوعی گل تزئینی است و در درون یک لوزی گل‌دار جای گرفته است و دارای چهار برگ نوک تیز می‌باشد که ظاهراً به اضلاع این لوزی چسبیده‌اند. این نقش که در تمام ایران بسیار متداول است در قالی‌های فراهان، بیجار، صحنه و همدان بطور غالب دیده می‌شود. نقش «بته» را نیز بطور معمول و متداول در قالی‌های این طبقه می‌بینیم و این همان نقشی است که قبلاً حاشیه قالی‌های قدیمی را تزئین می‌کرده است و همچنین (البته خیلی به ندرت) نقش «میناخانی» را می‌بینیم که نوعی شبکه لوزی شکل است و در نقاط اتصال، گل‌هایی به شکل گره پروانه‌ای را می‌بینیم. گاهی مواقع در همین طرح آخر، شبکه‌های لوزی شکل ازبین می‌روند و جای خود را به وضع آزادتری از شاخه‌های کوچک گل‌داری می‌دهند.

عرض حاشیه زیبا، لطیف و نقشین قالی‌های خراسان به یک متر می‌رسد. اضافه می‌کنیم که نقش مسلط، بخصوص در قاب‌های ثانوی این حاشیه، نقش «طراز خراسان» است. برعکس، قاب اصلی این حاشیه‌ها در قالی‌های گوناگون دارای نقش‌های متفاوتی هستند. البته در بعضی از قالی‌های قدیمی خراسان، در همین قاب اصلی، غالباً به گونه‌هایی از این طراز برمی‌خوریم که از سه خط به شکل سینوس تشکیل شده است. این خطوط نسبتاً عریض هستند و همدیگر را قطع می‌کنند.

ویژگی‌های فنی این قالی‌ها همان ویژگی‌هایی است که در قالی‌های قدیمی می‌بینیم. فقط در مورد گره زنی ملاحظه می‌کنیم که گره‌ها در این قالی‌ها فشرده‌ترند و در مورد قیچی نمودن پُرز و ارتفاع پرزها نیز اضافه می‌کنیم که این پرزها اندکی بلندتر هستند. در مورد رنگ نیز متذکر می‌شویم که از مایه‌های رنگ های روشن کمتر استفاده می‌شود. رنگ های روشن جای خود را به یک سری از رنگ ها داده‌اند که رنگ های آبی، قرمز خرمایی یا قرمز آجری، خرمایی، قهوه‌ای خیلی کم‌رنگ به ندرت بر رنگ سبز در آن چیرگی دارد. قبل از جنگ جهانی اول، از پاره‌ای از رنگ کننده‌های مصنوعی، بخصوص برای نمونه‌های متداول‌تر ناحیه قاین[1] استفاده می‌شده است.

مشهد، شهر مقدس مسلمانان شیعه، یکی از مراکز تولید و

۱. در قالی‌های خراسان، بخصوص در قالی‌های قدیمی آن، قطع قالی‌ها بین ابعاد زیر نوسان دارد: «سجاده» (مثلاً ۱/۳۰×۱/۸۰ متر)، «کلگی» (مثلاً ۲×۵ متر)؛ در حالی که در محصولات جدیدتر خراسان، اکثراً قالی‌هایی را با ابعاد بزرگ و حتی بسیار بزرگ می‌بینیم.

یکی از بازارهای مهم قالی خراسان است. قالی‌هایی که در این شهر بافته می‌شوند دارای ویژگی‌های برجسته‌ای هستند که شناخت آنها را به راحتی ممکن می‌سازد: اولاً دارای ابعاد متوسط و بزرگ (از ۳×۲ متر تا ۵×۴ متر و بیشتر)؛ ثانیاً گره‌زنی ضخیم؛ ثالثاً ارتفاع متوسط پُرزها؛ رابعاً بافت بسیار سنگین. عرض حاشیه قالی مشهد به قالی‌های خراسان نمی‌رسد ولی این حاشیه نیز مثل حاشیه‌های قالی‌های خراسان از تعداد زیادی قاب های ثانوی تشکیل شده است که تعداد آنها عموماً از هفت تا هشت عدد قاب است. عریض‌ترین قاب آن با نقش‌های ریز گل و گیاهی نسبتاً متنوع است. نقش «هراتی حاشیه» با برگ های کوچک نخل که در مقابل همدیگر قرار گرفته‌اند، متداول‌ترین نقش آن است. و همچنین گونه‌های مختلفی از هراتی را در آن می‌بینیم، مثل «سرو کوچک به شکل بُته» که جایگزین برگ های نوک‌تیزی شده است که در کنار نخل‌ها قرار داشته‌اند. این نقش، همان نقشی بوده که غالباً در قالی‌های قدیمی خراسان نیز دیده می‌شده است. قاب‌های ثانوی قالی‌ها علاوه بر داشتن نقش برگ نخل به شکل تزئین پروانه‌ای، غالباً دارای نقش «طرازهای خراسان» نیز می‌باشد.

زمینه قالی‌ها را ترنج بزرگ مدوری فراگرفته که مشتمل بر ترنج های ثانوی متحدالمرکز است (گاهی مواقع تعداد آنها به پنج عدد می‌رسند). هر کدام از این ترنج ها دارای یک رنگ جداگانه می‌باشند. محیط آنها کاملاً حالت تقسیم شده دارد به نحوی که تشکیل تاجی از غنچه‌هایی را می‌دهد که دور آنها کاملاً بریده می‌باشند. این حرکت به طرف ترنج اصلی پیش می‌رود. ترنج خارجی، مثل یک ستاره پرتودار، غنچه‌های خود را به حالت شعاعی روی زمینه قالی پخش می‌کند.

معمولاً زمینه این قالی‌ها از مایه‌های گوناگون رنگ قرمز، از جمله قرمز تیره، ارغوانی، قرمز خرمایی یا قرمز آجری به وجود آمده است. این زمینه دارای نقوشی از نوع اسلیمی است که برگ های کوچک نخل، انواع گل ها، شبکه‌های چنگکی شکل، «بُته» و برگ های نوک تیز به این اسلیمی‌ها تابیده شده و تمام آنها توسط ساقه‌هایی ظریف به شکل حلزونی به خطوط اصلی این نقش اسلیمی متصل شده‌اند. هنرمندان محلی نیز آنها را «اسلیمی» (مارپیچ) می‌نامند. گاهی مواقع نیز در روی زمینه این قالی‌ها نقش «چی» یعنی نقش ابر کوچکی به شکل نوار را می‌بینیم که دارای منشاء چینی است و قبلاً نیز قالی‌های قدیمی هرات و قالی‌های قدیم اصفهان را نقشین می‌کرده است.

در قالی‌های مشهد نیز، مثل اکثر قالی‌های خراسان که دارای نقش «ترنج و تصویر» هستند، در اطراف زمینه آنها، به طرف بالا و پایین، و در لچکها، که چهار گوشه زمینه را تزئین می‌کنند، گلدانهایی را با خطوط موهوم و خیالی همراه با غنچه‌های گل می‌بینیم. رنگ هایی که بر این قالی‌ها چیره‌اند عبارتند از قرمز لاکی زمینه که از قرمزدانه به دست می‌آید. این رنگ پس از غوطه‌ورکردن پشم در آب آهک حاصل می‌شود (روشی که برای الیاف زیان‌آور است)، سپس رنگ آبی که یا تیره است و یا روشن. از آبی تیره و یا روشن بخصوص در حاشیه، لچک ها و ترنج استفاده می‌شود. طرح های قالی با رنگ های صورتی، سبز، سفید عاجی و غیره رنگین می‌شوند. در قدیم، مواد رنگ کننده غالباً طبیعی بوده‌اند (روناس برای قرمزخرمائی، نیل و برگ مو برای رنگ سبز، پوست گردو برای رنگ های خرمائی و قهوه‌ای بسیار کم‌رنگ، اسپرک برای رنگ زرد و غیره). امروزه استفاده از نیل مصنوعی رواج کامل دارد.

تار و پود قالی‌های مشهد از نخ پنبه‌ای هستند. پود این قالی که پس از هر رج گره از روی آنها عبور می‌کند، از یک رشته نخ، که دیده نمی‌شود، و از یک رشته دیگر، که در پشت قالی دیده می‌شود، تشکیل شده است. رشته‌های تار تقریباً روی همدیگر قرار دارند. بالا و پایین قالی مزین به ریشه‌ای است که دو ردیف گره الوان در آن دیده می‌شود و هر بخش آن دارای رنگ متفاوتی است. گره آنها فارسی‌باف و به ندرت نیز گره ترکی‌باف دیده می‌شود (۱۰۰۰ تا ۲۵۰۰ گره در دسی‌متر مربع). در بافت این قالی‌ها اکثراً از پشم نرم خراسان استفاده می‌شود که ما قبلاً کیفیت خوب آن را از نظر استقامت و دوام ستوده‌ایم. برای اینکه نقص عمل ریسندگی و بافندگی را ترمیم کنند، پُرز قالی مشهد را در حد ارتفاع متوسط قیچی و پرداخت می‌کنند. با این همه، دوام قالی مشهد، کمتر از دوام قالی‌هایی نیست که ارتفاع پُرز آنها کوتاه‌تر است.

قالی «مود Moud»، همراه با قالی‌های قدیمی خراسان نشانگر برگزیده‌ترین محصول ناحیه است و به قالی مشهد شباهت زیادی دارد. اختلاف آنها فقط در پاره‌ای جزئیات طرح - مثل غنا و ظرافت فوق‌العاده آن - و بافت فوق‌العاده ظریف آن و تراکم بسیار بالای گره‌هاست (۶۰۰۰ - ۵۰۰۰ گره فارسی‌باف در هر دسی‌متر مربع). معذالک دیده می‌شود که نقش ترنج کلاً حذف می‌شود و جای خود را به نقشی می‌دهد که مبتنی بر نقش‌های گل و گیاه بسیار ناموزون و بی‌سروتهی است که در زمینه قالی مشهد به آن برمی‌خوریم. غنای ابداع غیرقابل تصور و خیالی و تمام نشدنی آنها یادآور نقش قالی‌های گذشته‌های دور شهر هرات است.

پُرز قالی‌های «مود» بسیار کوتاه است. بافت آن چندان جسیم نیست و بسیار سبک تر از قالی‌های مشهد می‌باشد. پشمی که در آنها بکار رفته است از بهترین کیفیت و با درخشش

و دارای حالت ابریشمین است. در اینجا نیز رنگ های مسلط عبارتند از: قرمز (قرمز روناسی و یا قرمز ارغوانی تیره)، آبی روشن و آبی تیره. پودهای نازکی نیز که پس از هر رج گره دوبار از بین تارها عبور می‌کنند، به رنگ آبی هستند.

این نوع قالی‌ها محصولاتی ظریف و ارزشمند هستند و بسیار نادرند و به ندرت در بازارهای مغرب زمین پیدا می‌شوند. اندازه این قالی‌ها عموماً از ۳×۲ متر تجاوز نمی‌کند و ابعاد بزرگ در بین آنها کم دیده می‌شود. این قالی‌ها را «***تائی‌باف***» می‌نامند.

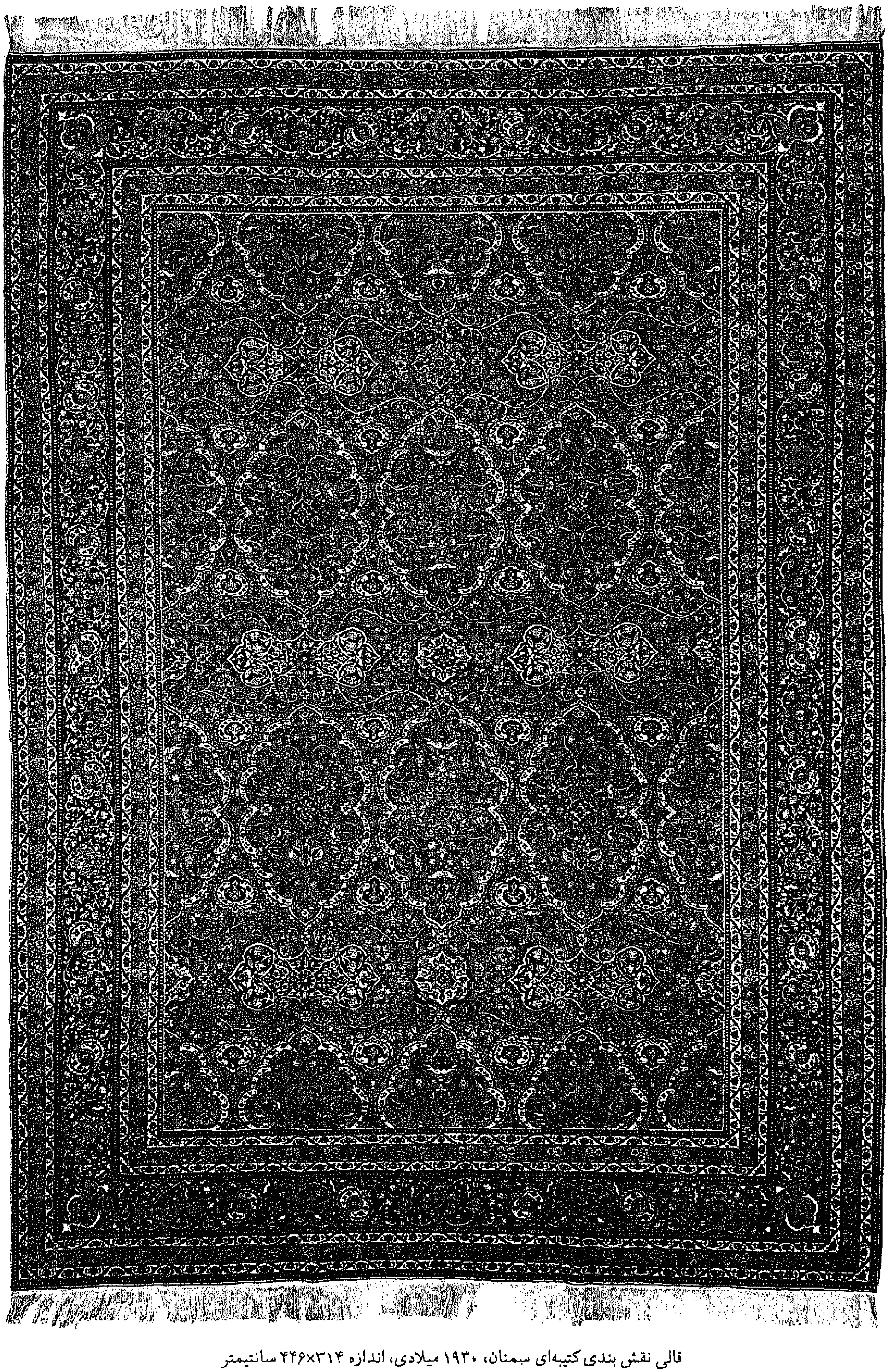
قالی‌های بیرجند نیز مثل قالی‌های مشهد دارای یک ترنج بزرگ مرکزی و لچک های مربوط به آن است. همین قالی‌ها با قالی‌های مشهد در نکات زیر اختلاف دارند: اولاً در تار و پود آن که هر دو از نخ پنبه‌ای نازک‌تری تشکیل شده‌اند؛ ثانیاً ارتفاع پُرزهای اینها بسیار کوتاه‌تر است؛ ثالثاً تراکم گره‌های اینها بیشتر است (۴۰۰۰ تا ۴۲۰۰ گره فارسی‌باف در هر دسی‌متر مربع در ظریف‌ترین قالی‌ها).

قالی‌های بیرجند دارای ویژگی دیگری نیز هستند: در این قالی‌ها علاوه بر رنگ هایی که در قالی‌های مشهد وجود دارند، استفاده زیاد از یک رنگ تاریخی تقویت شده در نقوش تزئینی آن نیز متداول است. این رنگ در کنار نسبت ضعیفی از قهوه‌ای کم‌رنگ و صورتی بسیار روشن که مثل رنگ ماهی آزاد است، بکار می‌رود. مایه‌های رنگ قالی‌های بیرجند، به نسبت قالی‌های مشهد، زنده‌تر و خط محیطی طرح ها واضح تر است.

این قالی‌ها با وجود داشتن گره جفتی (گره‌ای که بجای دربر گرفتن دو عدد از تارها، چهار رشته از آنها را دربر می‌گیرد) دارای کیفیت خوبی هستند و این بدان معنی است که ضخامت رشته‌های تار کمبود گره‌ها را، که همیشه نتیجه این نوع بافت است، جبران می‌کند.

قالی‌های بیرجند معمولاً دارای امضای استادکار می‌باشد که در یک قاب کوچک در حاشیه اصلی در بالای سر قالی نوشته شده است.

قالی خراسان، قرن نوزدهم، اندازه ۳۱۹×۵۱۵ سانتیمتر
Korassan, north-east Persia, circa 1900, 515 x 319cm

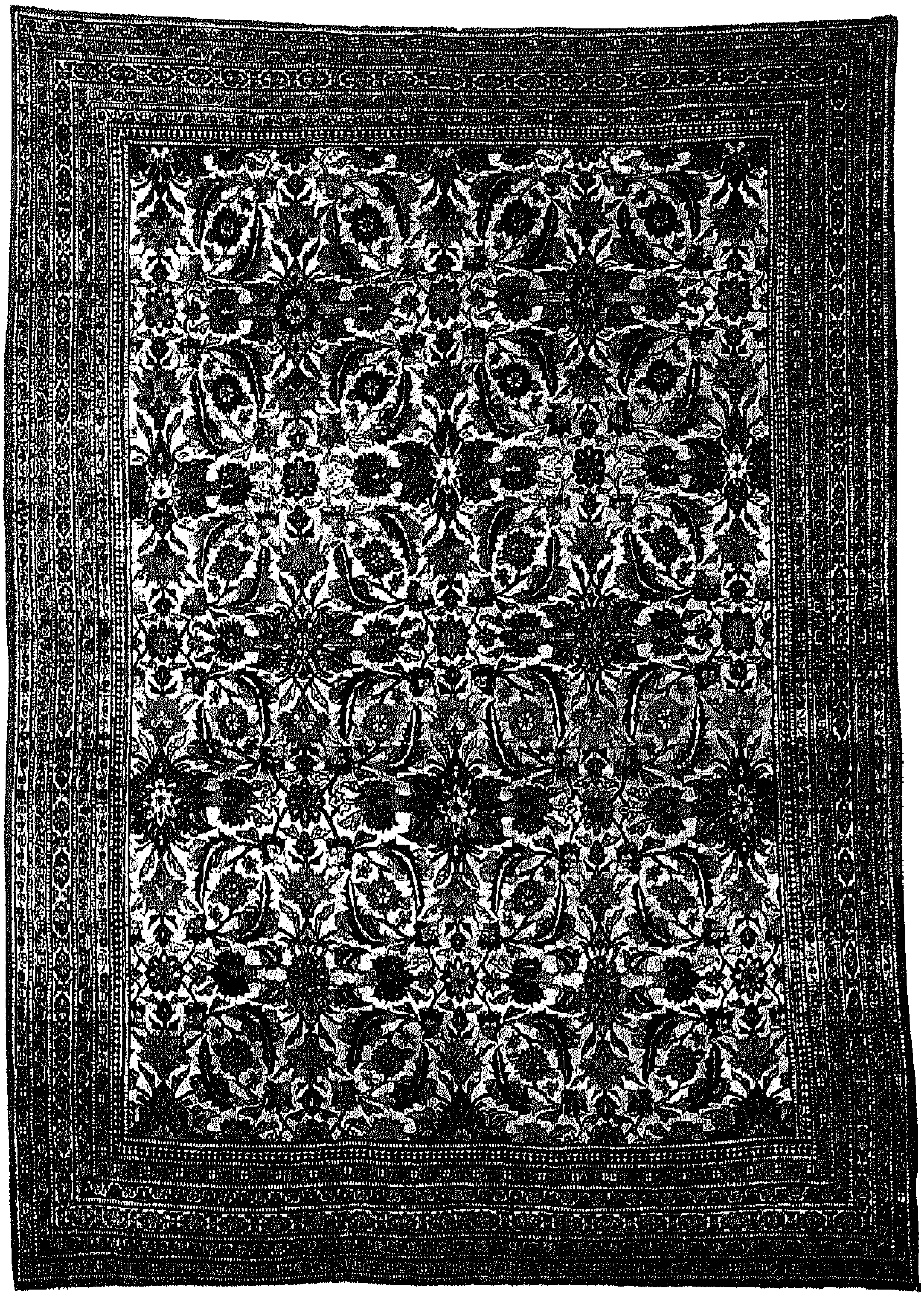


قالی نقش بندی کتیبه‌ای سمنان، ۱۹۳۰ میلادی، اندازه ۳۱۴×۴۴۶ سانتیمتر

A Semnan Compartment carpet, 1930, size 446×314 cm

قالی ترنجدار کرمان، طرح شاه عباسی، ۱۹۴۰ میلادی، پشم، اندازه ۳۷۶×۵۲۳ سانتیمتر

A Kerman Shah Abbassi medallion carpet, dated 1940, wool, size 523×376 cm



قالی راورکرمان، نقش افشان سرتاسری، قرن نوزدهم میلادی، اندازه ۲۸۳×۲۰۰ سانتیمتر
A Ravar carpet, Kerman, Allover design, 19th century, size 200×283 cm

قالی کرمان

(اسکی کرمان ـ کرمان راور) ـ یزد

کرمان، شهری است که در جنوب ایران قرار گرفته و مرکز ناحیه‌ای به همین نام است و محل های اطراف آن (راور، جوبار، ماهان و غیره) می‌باشد.

بیشتر متخصصین هنر ایرانی که به شواهد هنری قرن هجدهم تکیه دارند، در تأیید و تأکید بر این امر متفق‌القولند که قالی‌های مشهور قدیمی که آنها را نقش «گلدانی» می‌نامند در یک کارگاه پادشاهی که توسط شاه عباس کبیر در شهر کرمان بنیاد گذاشته شده، بافته شده‌اند.

مسلماً ما قالی‌هایی را یافته‌ایم که به احتمال زیاد تاریخ بافتشان به آخر قرن هجدهم مربوط می‌شود. معذالک برای اینکه از تولیدی سخن بگوئیم که با اطمینان کامل قابل انتساب به این شهر[1] باشد باید منتظر قرن نوزدهم باشیم. در واقع در همین عصر که صنعت محلی بافت شال‌های ابریشمی روز به روز رو به کاهش می‌گذارد، صادرکنندگان بسیار فعال تبریز بنیاد صنعت قالی را پی‌ریزی می‌کنند. همین امر نیز بطور بسیار سریعی مورد اقتباس شرکت‌های انگلیسی و آمریکایی قرار می‌گیرد. بنابراین صادرات قالی‌های کرمان، در کمیّت بسیار زیاد بطرف بازارهای اروپایی و آمریکایی آغاز می‌گردد.

این طبقه از قالی‌ها به حق جزو بهترین تولیدات جدید ایران هستند. در رأس همهٔ این قالی‌ها از قالی‌های بسیار قدیمی نام ببریم که دقیقاً آن را «*اسکی کرمان*» می‌نامند (اسکی Eski در زبان ترکی معنی قدیم و کهنه را می‌دهد). این نامگذاری براساس واژه‌های بازارهای تجاری عثمانی انجام شده است. این قالی‌ها دارای همان ترکیب تزئینی و نقشبندی‌ای هستند که غالباً در سایر قالی‌های ایرانی دیده می‌شود یعنی یک ترنج مرکزی چند قسمتی، تقریباً بیضی شکل، یا لوزی شکل که مرکز قالی رااشغال نموده و چهار عدد لچک نیز چهار گوشه زمینه را به خود اختصاص داده‌اند. ویژگی این نقش را در گل‌های الوان و کوچک می‌بینیم که معمولاً به رنگ‌های آبی روشن یا تیره، صورتی و یا قرمز ارغوانی هستند و به گل‌های گوناگونی که در قسمت‌های زمینه و قاب های حاشیه وجود دارند، شبیه می‌باشند. در بعضی از این قالی‌ها، زمینه قالی با ترنج تزئین نشده و لچک ها نیز عاری از نقش و تزئین هستند. در این صورت زمینه قالی به رنگ عاج یا قهوه‌ای بسیار روشن و یا اینکه به رنگ کرم می‌باشد. در نقوش تزئینی علاوه بر رنگ هایی که گفتیم به رنگ های صورتی، سبز روشن، سبز زمردی، زرد یکنواخت و محکم برمی‌خوریم. بافت قالی‌های قدیمی نسبتاً سبک و ارتفاع پُرزها کوتاه یا متوسط است. پُرز مخملی قالی دارای پرتو ابریشمین بسیار زیبایی است.

در اواسط قرن نوزدهم ظهور گونه جدیدی از قالی کرمان را می‌بینیم که بدون ترنج می‌باشد. سبک آن با داشتن پرسپکتیوی هنرمندانه از موضوعات گوناگون، منبع الهام طبیعت گرایانهٔ غربی را بروز می‌دهد که کاملاً با سنت ایرانی بیگانه است. نقش زمینه فرش از دسته گل‌هایی تشکیل شده که تقریباً همیشه گل‌های صورتی آنها را بوجود می‌آورند و یا ازگلدان‌های گلی که روی آنها پرندگان نشسته‌اند (این نقش را «*ظل السلطانی*» می‌نامند). قاب‌های حاشیه دارای طرازهایی از گل‌های موج‌دار و یا دسته‌گل‌های کوچک است. در کنار نام هنرمند، غالباً تاریخ بافت قالی نیز دیده می‌شود. پُرز این قالی‌ها اندکی بلندتر از پُرز قالی‌های نقش ترنجی است.

در آخر قرن گذشته، درکنار گونه‌ای که در بالا شرح آن گذشت و ظرافت رنگ‌بندی آن خاص قالی‌های قدیمی کرمان است، محصولی را می‌بینیم که گرایش به رها کردن ترنج مرکزی دارد. ویژگی قالی نوع جدید، نقش آزادتر و تفننی‌تر آن است که در آن، نقش «بُته» چیرگی دارد. این امر را حتی زمانی هم که ترکیب نقش‌بندی قدیمی رعایت می‌شود، ملاحظه می‌نمائیم. درباره نقش «بته» بحث‌های زیادی شده است و آن را در روی فرش‌های ایرانی می‌بینیم نقوشی که قبلاً نیز در روی شال‌های قدیمی کرمان وجود داشته است. در اینجا نقش «بته» با غنای کاملی از ابداع و ابتکار مطرح شده است و آن را در یک درهم و برهمی، همخوانی و همگونی قابل تحسین که هرگز انتظار آن نمی‌رود، بنحوی که انسان خود را در مقابل جعبه بازی‌های چینی تصور

---

۱. تعیین دقیق محل اصلی قالی‌های قدیمی ایرانی بسیار دشوار است. به همین دلیل، در بیشتر موارد، متوسل به تعیین محل تقریبی شده‌اند که نواحی گوناگونی را دربر می‌گیرد. بعنوان مثال از ایران شمالی، ایران مرکزی، ایران جنوبی و غیره سخن به میان آمده است. اولین اطلاعات مربوط به تولیدات محلی در جریان قرن نوزدهم، به سال ۱۸۷۱ مربوط می‌شود یعنی به عصری که فقط ۶ کارگاه در شهر مورد نظر ما وجود داشته است. معذالک محصولات آنها از همان اوان شناخته شده و تقریباً در همه جا گسترش داشته است. بیشتر قالی‌های امضاء شده و تاریخ داری که در سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۷۰ و بازهم قالی‌های دیگر که بافتشان مطمئناً قدیمی‌تر هستند در این زمینه قابل قبول می‌باشند.

می‌کنند. به نظر می‌رسد که یک سوزه از هزاران سوزه مشابه کوچک تر تشکیل شده و از طریق شکل و رنگ با هم تفاوت دارند («بته»ای که محیط آن را برگ های ریز دندانه تشکیل داده، «بته»ای که نوک آن اندکی خمیده است، «بته» ای که نوک آن به صورت حلقه‌هایی درآمده و یا اینکه شدیداً به طرف پایین فروهشته است؛ یااینکه سروی است بلند اندام و باریک و غیره. حالات گوناگون «بته» که نماد مذهب قدیمی زردشتی است، به صور فوق می‌باشد). و همین نقش «بته» به نوبه خود قسمت وابسته‌ای از یک «بته» بزرگ تر است که به یکدیگر متصل شده‌اند. وقتیکه این «بُته» ها به هم متصل نیستند، حدّ میانی و اتصالی آنها را گل های کوچک الوانی تشکیل می‌دهند.

بازهم در طبقه قالی‌های دورهٔ قبل از جنگ جهانی، در دور ترنج، «بته» هایی را می‌توانیم ببینیم که از گل های کوچک و یا فقط از گل های ریزی تشکیل شده‌اند که تمام زمینه قالی را می‌پوشانند (زمینه‌ای که عموماً سفید و یا قهوه‌ای بسیار کم‌رنگ است). اینها به شاخه‌ها و ساقه‌های نرم و انعطاف‌پذیر و یا به شکل حلزونی و یا اسلیمی چسبیده‌اند. رنگ ها در این قالی‌ها نسبت به قالی‌های «اسکی» کرمان زنده‌تر و شفاف تر هستند. این رنگ در قالی‌های «تصویری» همین دوره، که در آنها نقش مسلط بطورکلی از درختان گلدار، اقاقیای پیچ، سرو، بید مجنون، بوته‌های گل سرخی که پرندگان گوناگونی روی آن نشسته‌اند تشکیل شده است، به حد اعلای تحرک خود می‌رسد. در بیشتر قالی‌ها، در کنار این گیاهان سبز و خرم و فراوان، حیوانات جنگلی را می‌بینیم که یا سر در پی هم نهاده‌اند و یا مشغول نوشیدن آب در کنار چشمه‌ای هستند. در قالی‌های «تصویری» بطور بسیار متداول، «درخت زندگی» را نیز می‌بینیم که در اکثر مواقع بید و یا سروی است که از گلدانی که در پائین زمینه گذاشته شده، سر برآورده و به آسمان سر کشیده است. این گلدان را در طبقه‌بندی‌های دیگر قالی نیز می‌توانیم ببینیم ولی در قالی‌های کرمان متداول‌تر است. به همین دلیل می‌توانیم به این نتیجه برسیم که منشاء و خواستگاه قالی‌های قدیمی با نقش «گلدان»، ایران جنوبی است و باور کنیم که در این مورد ره به خطا نبرده‌ایم.

معمولاً حاشیه قالی‌های «تصویری» دارای همان نقش زمینه قالی می‌باشد: این نقش‌ها عبارتند از گل های کوچک به صورت دسته گل، حیوانات و گیاهان ولی نسبت آنها بسیار ضعیف تر و کمتر است. در مورد رنگ باید گفت که قرمز اناری یا ارغوانی و آبی تیره، در کنار مقدار بسیار اندک سبز شفاف، بنفش، صورتی و آبی روشن، حالت چیرگی و استیلا دارد. خط محیطی پاره‌ای از طرح ها گاهی مواقع از پشم سیاه و یا آبی تیره تشکیل شده است. اندازه متداول این قالی‌ها سجاده (۱/۳۰×۱/۸۰ متر) است. قالی‌های «تصویری» با ابعاد بزرگتر (مثلاً ۲×۳ متر) از موارد نادر و استثنایی هستند.

اگر آن دسته از قالی‌های کرمان که در بین دو جنگ جهانی بافته شده‌اند، مورد توجه قرار گیرند، در آنها به هیچ وجه نمی‌توان به آسانی ویژگی‌های مشترکی را پیدا کرد که در جهت ایجاد یک طبقه مشخص از قالی کمکمان کند و لذا بیشتر قالی‌ها از بررسی برکنار می‌مانند. معذالک می‌توانیم در قالی‌های کرمان سه طبقه متمایز از هم را جدا کنیم. اولین طبقه به دوره ۱۹۲۷-۱۹۱۸ میلادی مربوط می‌شود که سرشار از محصولاتی است که عالی‌ترین کیفیت را دارند و ملهم از قالی‌های کلاسیک قرن های شانزدهم و هفدهم ایران جنوبی و نیز سایر نواحی این سرزمین هستند. این قالی‌ها بسیار زیبا و غالباً بسیار بزرگند (۳×۴ متر و بیشتر) و ترکیب نقش‌بندی قدیمی آنها مجدداً تنظیم و گسترش یافته است و با ذوق وافر هنرمند بافنده کرمانی همراه است: اینها قالی‌های پرده‌ای هستند که زمینه لوزی، ترنج های کوچک و نمائی از باغ های کوچک دارند و همچنین قالی‌هایی هستند که دارای نقش صورت می‌باشند. اگر می‌بایست نظری به این قالی‌ها بیفکنیم، مطمئناً نمی‌توان الهام هنری غیرقابل انکار آنها را در محدوده معتادل‌تر مورد تائید قرار داد. به این ترتیب آنها از پاره‌ای مهارت ها و قریحه‌هایی پرهیز می‌کردند که آنها را مجبور می‌نموده تا به هر قیمتی شده تمام سطح قالی را پُر کنند. با توجه به این امر نتیجه می‌گیریم که نقش، ظاهراً بجای اینکه محصول یک تأمل و تعمق طولانی باشد عاملی چون «وحشت از خلاء» آنها را وادار به چنین کاری کرده و این امر کاملاً در این نقش‌بندی محسوس است.

این گرایش در روی تمام سطح قالی و حتی روی قاب‌بندی حاشیه و نقش‌های بسیار ریز گل‌های موجود در آن احساس می‌شود که در آن حالت های رنگی به صورت «استوانهٔ آئینه‌ای» با ترنج ها و برگ های نخل تزئینی، به تناوب پشت سرهم می‌آیند. این امر بخصوص در آن دسته از قالی‌های کرمان که تقریباً پس از سال ۱۹۲۸ تا ۱۹۳۷ میلادی بافته شده، با شدت بیشتری دیده می‌شود. پُر کردن تمام زمینه قالی و حتی حاشیه‌ها در این قالی‌ها به حداکثر خود می‌رسد و به زحمت می توان رنگ زمینه را ازبین آنها مشاهده کرد. از سوی دیگر، مهارت و استادی در امر هنری و نقش به قدری زیاد است که شاید بتوان گفت تمام نظام سنتی تقسیم زمینه را به سیاهی می‌کشاند. در نتیجه، ترنج و لچک ها (که بندرت در این فرش ها دیده می‌شوند) و همچنین قاب های حاشیه‌ها، ظاهراً در یک مجموعهٔ نقشین واحد با

یکدیگر می‌آمیزند. مطمئناً اینها قالی‌هایی هستند که عموماً بطور تحسین‌برانگیزی زیبا می‌باشند. معذالک به نظر ما قالی‌های این دوره، که از بیشترین ارزش زیباشناختی برخوردارند، آن دسته از قالی‌هایی هستند که ترنج ندارند و حاشیه‌ها نیز بطور واضح، محدود و مشخص نشده. در این حاشیه‌ها، اسلیمی‌های گل‌آجین، بسیار زیبا و خوش‌نما، که غالباً نیز به صورت دسته‌گل در متن قرار گرفته‌اند، بطور هماهنگی با یک ریتم آرام و مسالمت‌آمیز در روی زمینه قالی می‌گردند و از خطوط بی‌قاعده و غیرمرسوم «دسته‌ای» پرهیز می‌نمایند.

برعکس، در قالی‌های کرمانی که بین سال ۱۹۳۷ و روزگار ما بافته شده‌اند، گرایش به رها کردن طرح ها و رها کردن بخش بیش از پیش وسیع و بدون نقش را در زمینه آن می‌بینیم. در همین زمان، مجدداً به ترکیب نقش ترنج مرکزی و لچک های گوشه‌ای باز می‌گردیم. قالی‌های کرمان بازهم دارای ویژگی دیگری نیز هستند: آنها دارای یک حاشیه آزاد می‌باشند. در قالی ایران این امر غیرمتداول بسیار مهم است. «*حاشیه آزاد*» حاشیه‌ای است که در آن، نقش بجای اینکه در درون یک نظام قاب‌بندی قرار گیرد، بطور آزاد و مستقیم روی زمینه قالی که به رنگ واحد است (قهوه‌ای بسیار روشن، زرد کم‌رنگ، قرمز ارغوانی یا تیره) پراکنده می‌گردد و امتداد می‌یابد. همین موضوع را درباره ترنج و لچک ها که عاری از خطوط محیطی هستند نیز می‌توان عنوان کرد و کلیّت داد. سبک این قالی‌ها ظریف تر و زیباتر است، معذالک همین سبک افشاگر یک تأثیر مشخص‌تر غرب است که این تأثیر بخصوص از پذیرش پاره‌ای از نقش‌های کاغذ دیواری‌های «اوبسون Aubusson» و فرش های «ساوونری Savonnerie» بیشتر مشهود است. از جمله این نقش‌ها می‌توان از: رشته‌هایی از گل‌ها و بوته‌های به هم پیچیده، دسته‌های گل، گلدانهای گل و غیره نام برد. این موضوعات همراه با ناتورالیسمی بیان شده‌اند که با سنت نقش‌بندی ایرانی بیگانه می‌باشد. مسلماً خلاقیت های جدیدی که همراه با حاشیه‌های قاب‌بندی شده باشد، کم نیستند. معذالک، به نظر می‌رسد که محصول متأخر کرمان هنوز هم این نوع نقش را ترجیح می‌دهد و با وجود اینکه این نوع نقش در بازارهای اروپا طالب چندانی ندارد و آمیخته با بدگمانی است، هنوز در بازارهای ایالات متحده آمریکا بسیار مورد توجه می‌باشد. بافت قالی‌های «تصویری» نیز به موازات آن پیش می‌رود.

در قالی‌های «اسکی» کرمان، تار و پود از نخ پنبه‌ای هستند. پود آنها عموماً از دو رشته نخ پنبه‌ای تشکیل یافته است که یکی از آنها در درون بافت دیده نمی‌شود و دیگری که نازک تر است و غالباً نیز رنگ قرمز و صورتی دارد، در پشت قالی مشهود می‌باشد. برعکس در قالی‌هایی که بعداً بافته شده‌اند، پود نازک آبی رنگی وجود دارد که در پشت قالی و در بین دو رشته پودی که «دیده نمی‌شوند» و بسیار ضخیم‌تر می‌باشند، خود را می‌نمایانند.

در اصل برای گره‌ها فقط از پشم بسیار خوب محلی که با دوام و دارای حالت ابریشمی بوده است، استفاده می‌کرده‌اند. ولی از آنجایی که تقاضا رو به تزاید گذاشته، آنها به پشم‌هایی که از خراسان و یا کرمانشاه وارد می‌شده و یا به پشم های خشک‌تر تبریز توسل جسته‌اند.

در مورد رنگ و رنگ آمیزی پشم‌ها، می‌دانیم که هنرمندان این ناحیه، بخصوص در مورد مایه‌های سبک و ظریف و زیبا دارای حداکثر مهارت می‌باشند. تمام پشم‌ها با مواد طبیعی رنگ می‌شوند و فقط نیل از این امر مستثنی می‌باشد. از بین این مواد، از حشره قرمز دانه که به قالی‌های کرمان رنگ قرمز ارغوانی [رنگ لاکی] و گاهی نیز رنگ صورتی می‌دهد، نام می‌بریم. پس از آن روناس، پوست گردو، پوست انار، حنا، برگ مو قرار دارند.

در بافت قالی‌های کرمان از گره فارسی‌باف استفاده می‌کنند. تراکم گره‌های آن در هر دسی‌متر مربع از ۱۲۰۰ تا ۵۰۰۰ واحد است. معذالک محاسبه شده است که بیش از نصف گره‌هایی که در بیست ساله آخر در این قالی‌ها زده شده‌اند از نوع گره جفتی می‌باشند ولی نوع آن نیز خاص کرمان است. بجای اینکه این گره جفتی چهار رشته تار را دربر گیرد به سه رشته از آنها گره می‌خورد. ارتفاع پُرز قالی معمولاً کوتاه و متوسط است و فقط قالی‌هایی که دارای «حاشیه آزاد» هستند از این امر مستثنی می‌باشند. پُرز این قالی‌ها بلند و بافت آن ضخیم و فشرده است.

به موضوع کوچکی نیز اشاره کنیم که در مورد طبقه‌بندی ما، بخصوص قالی‌هایی که مربوط به قرن های نوزدهم و بیستم می‌شود مفید است: قالی‌های کرمان در قسمت‌های بالا و پائین خود مزین به ریشه‌های ویژه‌ای می‌باشند. در بسیاری از قالی‌های کرمان ریشه‌های بالا ساده و ریشه‌های پائین حالت دوگانه‌ای دارد که اندکی روی خودش تاب خورده است. علاوه بر آن، قسمت گلیم بافت آن غالباً دارای یک نظام مخطط طولی در جهت ریشه‌ها است. بجز قالی‌ها کلّه‌ای (قالی‌های دراز و باریک) قالی‌های کرمان به تمام اندازه‌ها بافته می‌شوند. قالی‌های کناره‌ای بسیار نادرند.

در امر تجارت، قالی‌هایی به نام «راور کرمان»، زیباترین قالی‌های قدیم و جدید را به وجود می‌آورند و همچنین قالی‌های بدون ترنج کرمان و یا قالی‌های قرن نوزدهم با نقش گلدانی یا دسته‌گلی نیز جزو بهترین قالی‌ها در تجارت هستند.

پیشوند «راور» مربوط به قالی‌های بسیار زیبایی است که خاستگاه و منشاء بافت آنها مربوط به شهر کوچکی به نام «راور» در شمال شهر کرمان می‌شود. اینها قالی‌هایی هستند که توسط صنف قالی‌بافان کرمان بافته شده‌اند. ایشان پس از ویران شدن شهر کرمان (در سال ۱۸۷۹ میلادی) توسط آغامحمدخان، برای به دست آوردن تاج و تخت، از این شهر گریخته و به «راور» پناه برده بودند. قالی‌های راور بسیار نادر و بعضی بسیار زیبا هستند. در روی زمینه آنها خطوطی وجود دارد که به تناوب ترنج های تخم‌مرغی شکل به رنگ قرمز ارغوانی قرار گرفته است که یا به چندین بخش تقسیم شده و یا اینکه به نقطه‌هایی ختم می‌گردند. خارج از این قالی‌های نادر، راور کرمان شباهت زیادی به قالی‌های قدیمی کرمان دارند و اختلافشان با آنها فقط ارتفاع پُرز آنهاست که اندکی بلند بوده و بافت محکم‌تر و ضخیم‌تری دارد. قالی‌های بافت جدید راور نیز هیچگونه تفاوتی با قالی‌های بافت کرمان ندارند.

در خاتمه اشاره‌ای نیز به قالی‌های یزد کنیم. یزد شهری است که در حدود ۴۰۰ کیلومتری شمال غربی کرمان قرار گرفته است. در این شهر محصولی بسیار زیبا ولی کاملاً محدود معدودی را داریم که پس از رها کردن نقش‌های قدیم سنتی، به شدت تحت تأثیر قالی‌های کرمان قرار گرفته است. بخصوص از زمانی که از نقشه‌های قالی استفاده می‌شود این تأثیر بیشتر محسوس است (ترکیبی از یک ترنج مرکزی که دارای آویزهایی است، و گل‌هایی به صورت دسته گل در زمینه قالی و همچنین لچک هایی در گوشه‌ها) که بطور کاملاً واضحی تأثیر سبک غربی در آن قابل تشخیص است. این قالی‌ها را از طریق چیرگی رنگ قرمز حاصل از قرمزدانه، رنگ آبی روشن یا تیره، و همچنین از طریق رگه‌های آبی رنگ که در پشت قالی قابل رؤیت است می‌توان تشخیص داد. این رگه‌ها مربوط به نخ های تارند که رنگشان آبی است. ارتفاع پُرز این قالی متوسط یا بلند است. حالت نرمی و مخملی پُرزها براق و پشم آن از نوع بادوام می‌باشد.

قالی کردستان

موصل

در بازارهای مغرب زمین، تحت عنوان نادرست موصل (شهری از عراق کنونی) قالی‌هایی وجود دارند که دارای قیمت های مناسب و بافت متوسط هستند. اینها یا در حوزه همدان بافته می‌شوند و یا در ناحیه کوهستانی و غیرقابل دسترس ایران غربی که ایلات کوچ نشین و نیمه کوچ‌نشین کُرد در آن ساکن‌اند و کردستان نامیده می‌شود. این قالی‌ها برای تزئین مناسب نیستند. با در نظر گرفتن ویژگی آنها، ظاهراً این قالی‌ها برای جاهایی در نظر گرفته شده‌اند که مسئله زیباشناسی در درجه دوّم اهمیت قرار می‌گیرد. نامگذاری آنها احتمالاً به این دلیل است که در قرن نوزدهم شهر موصل مرکزی بوده است که قالی‌های کردستان قبل از اینکه به بازار قسطنطنیه برسند در این شهر جمع می‌شده‌اند.

برای شناسایی قالی‌های کردستان با دشواری‌های بزرگی روبرو خواهیم بود. این دشواری‌ها ناشی از عوامل زیر هستند: اولاً نقش که ثابت نیست و بطور محسوسی حتی در قالی‌های یک عصر تغییر می‌کند. ثانیاً نداشتن طرح خاص، ثالثاً تغییرات در تکنیک بافت که هر تکنیکی خاص همان محل بافت می‌باشد.

هر بار که می‌خواهیم یک تخته قالی را شناسایی کنیم، این تغییرات را در ویژگی‌های اصلی از نظر دور نمی‌کنیم. این امر ما را از ارزیابی شتابزده‌ای که در مقابل یک قالی طبقه‌بندی نشده قرار می‌گیریم برحذر خواهد کرد. تعداد قالی‌هایی راکه نمی‌توان منشاء و خاستگاه آنها را تعیین کرد خیلی کم هستند. در واقع، یک خبره قالی، هنگامی که به بررسی یک تخته قالی می‌پردازد، نمی‌گذارد که جنبه غیرعادی نقش آن گمراه کننده شود. وی بررسی خود را به تکنیک بافت معطوف خواهد نمود، یعنی ضابطه‌ای که ظاهراً در بیشتر موارد برای حل مسائل مربوط به منتسب کردن قالی به یک محل، بسیار معتبر است.

به بررسی قالی‌های کردستان بپردازیم و در درجه اول به ویژگی‌های تکنیکی آنها که خاص خودشان است اشاره کنیم زیرا علی‌رغم استثنائات فراوان، این ویژگی‌ها تقریباً همیشه دیده می‌شوند. بطورکلی در قالی‌های قدیمی کردستان که بیشتر در اندازه سجاده (۱/۵۰×۱/۸۰ متر یا ۱×۱/۳۰ متر) و یا کناره هستند، برای تار و پود آن از پشم استفاده می‌شود که البته استثنائاً نخ پنبه‌ای نیز وجود دارد. همه رشته‌های تارهای آن در یک سطح قرار دارند. رشته‌های پود دوتایی (به رنگ خاکستری یا بلوطی) و بسیار ضخیم می‌باشند. گره‌های آنها از نوع ترکی‌باف و طول پُرزهای آن بلند است. تراکم گره‌ها در هر دسی‌متر مربع از ۹۰۰ تا ۱۵۰۰ واحد متغیّر است. بافت آن فشرده، ضخیم و کار آن چندان ظریف نیست. بیشتر قالی‌های کردستان دارای ریشه هستند ولی فقط در یک طرف ریشه دارند. طرف دیگر آن گلیم بافت و در اکثر موارد نیز رنگین می‌باشد.

کوچ نشینی کُردها در گزینش طرح و تزئین قالی، نقش بسیار مهمی را ایفا کرده است. در واقع، به تبع محل اقامت موقتی‌شان، غالباً طرح های ویژه‌ای را در هر یک از طبقه‌بندی‌ها مشاهده می‌کنیم. معذالک بعضی از طرح ها از قالی‌های دیگر اقتباس شده‌اند. به همین دلیل کُردهای منطقه ساوجبلاغ، در حوالی دریاچه ارومیه ظاهراً برای نقشین کردن «کَلّگی» های نادر خود که دارای عالی‌ترین پشم شفاف می‌باشند، طرح های قالی‌های فراوان را ترجیح داده‌اند. در حالیکه کُردهای «گرّوس»، بخش نزدیک به بیجار، طرح «میناخانی» را ترجیح می‌دهند.

در اکثر موارد و در تمام محصولات به نقش مشهور «**سرو کوچک**» یا «بُته» که به صورت تکراری آمده و محصول «میرسرابند» است و یا به شبکه‌ای از لوزی‌های الوان برمی‌خوریم که دربر گیرنده گل‌های پاپیونی و یا نقش «بته» هستند، برمی‌خوریم.

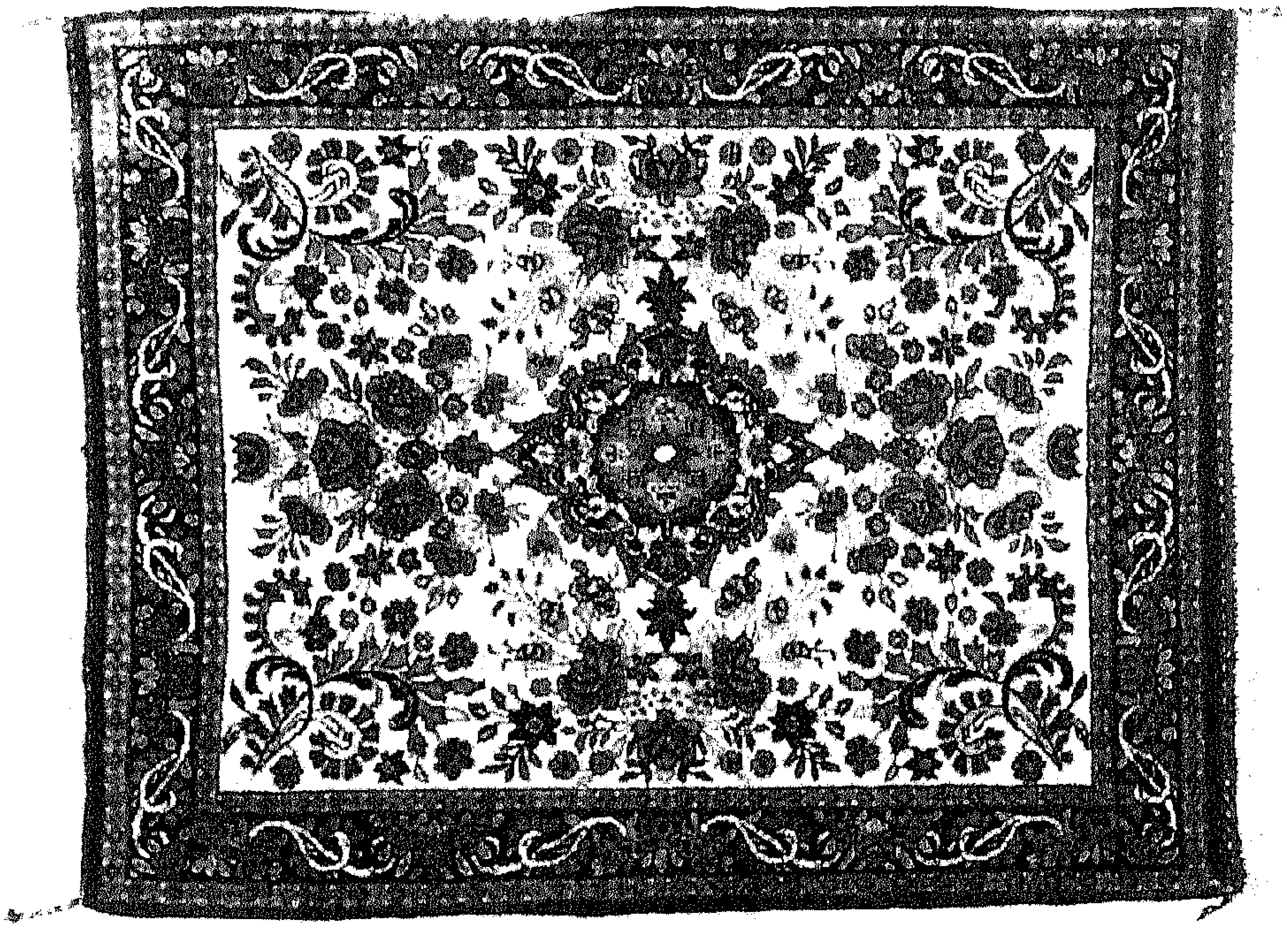
در حاشیه‌هایی که از سه یا چهار عدد قاب ثانوی تشکیل شده است، ناموزون‌ترین نقش‌ها را می‌بینیم. این تنها عنصر بنیادی فقط برای شناسایی قالی‌های قدیمی کفایت می‌کند. حاشیه آنها از خطوط الوان تشکیل شده است. این گونه قالی‌ها و قالی‌های «ساوجبلاغ» دارای رنگ های زنده هستند ولی به طور کلی رنگ های آنها بیشتر تیره‌اند مثل بلوطی، آبی (که غالباً برای زمینه بکار می‌رود) یا اینکه مایه‌های تیره یا ملال‌انگیزی از رنگ های قرمز، نارنجی، آبی، زرد، خرمایی را دربردارند. رنگ‌کننده‌هایی که برای رنگرزی پشم‌ها بکار می‌رود همیشه چکیده‌هایی از مواد گیاهی هستند.

برعکس قالی‌های کردستان، که تولید و بافت آنها بطور قابل توجهی در جریان آخرین دهه‌ها کاهش یافته است، قالی‌هایی به نام موصل که در همدان و همچنین در روستاها و بخش‌های مجاور آن بافته می‌شوند (درجزین، نوبران، کبودرآهنگ، تویسرکان، مهربان، بوبوک‌آباد، خمسه و غیره) هنوز هم به تولید خود به مقدار زیادی ادامه می‌دهد. در واقع به نظر می‌رسد ناحیه مورد نظر سالانه بیش از ۸۰ ۰۰۰ تخته قالی تولید می‌کند که اکثر آنها به قطع کوچک (سجاده، دوزرع، کرسی) هستند. این قالی‌ها براساس ضخامتی که در ساختارشان دارند و تاروپود آنها نیز از پنبه است، با قالی‌های کردستان تفاوت دارند. اینها دارای

عنصر خاصی هستند که امکان شناخت فوری آنها را فراهم می‌کند و آن پود قالی‌ها می‌باشد که از یک رشته نخ ضخیم تشکیل شده و پس از هر رج گره از میان تارها می‌گذرد و در پشت قالی به وضوح دیده می‌شود.

در مورد نقش این قالی‌ها باید گفت که بطورکلی بسیار متوسط هستند. همین امر باعث می‌شود که در این طبقه هم قالی‌هایی را داشته باشیم با سبک «هندسی شده» با ترنج‌های لوزی شکل و یا شش وجهی با آویزهای پیکانی، و همچنین لوزی‌هایی که دارای موضوعات گیاهی استلیزه شده هستند. همچنین قالی‌هایی را داشته باشیم (مثلاً قالی‌های تفرش، برچلوی ترنج دار) که طرح آنها با خطوط خمیده، به گونه پرسپکتیو، از مایه‌ی گل‌ها، و غالباً به صورت گل و بوته تزئینی، بیانگر اقتباس از ترکیبات بیگانه نسبت به سنت آنها که با سلیقه بازارهای صادراتی همخوانی دارد. اینها عموماً قالی‌هایی هستند که دارای بافت درشت می‌باشند. گره‌های آن درشت است (ترکی‌باف و در هر دسی‌متر مربع از ۶۰۰ تا ۹۰۰ گره) و غالباً نیز بصورت گره جفتی زده شده‌اند. ارتفاع پُرز قالی‌هایی که موصل نامیده می‌شوند بلند است. پشم‌های استفاده شده در آنها از نوع متوسط ولی کیفیت آنها مثل کیفیت پشم‌های دباغی که قبلاً راجع به آن صحبت کردیم، معمولی نیستند. رنگ این قالی‌ها همیشه از مواد رنگ‌کننده مصنوعی حاصل می‌شود.

آخرین ویژگی این قالی‌ها ردیف ریشه‌هایی است که فقط در یک سر قرار دارند و سر دیگر آن یک نوار باریک گلیم بافت از نخ پنبه‌ای است.



قالیچهٔ بیجار

قالی محال ـ مشک آباد

اراک (سلطان آباد) یکی از شهرهای ایران مرکزی و اطراف آن است. قالی‌های محال و قالی‌های مشک‌آباد دو نمونه کلاسیک از قالی‌های ایران را تشکیل می‌دهند که ارزان و از نوع متداول می‌باشند. محصول آن فراوان و حاصل دست بافندگان روستاهای حوزه اراک است. کارگاه‌های قالی‌بافی شهر اراک قالی‌هایی را تولید می‌کند که ظریف تر هستند. مثلاً قالی‌های ساروق.

اراک یکی از اولین مراکز قالی‌بافی ایران است که در آخر قرن گذشته (۱۸۸۳ م.) طبیعت نوین قالی‌بافی گره‌ای در آن جوانه زد و گسترش یافت. یک مؤسسه انگلیسی ـ زیگلر و کمپانی از منچستر ـ و همچنین تعداد زیادی از بنگاه‌های خارجی، بخصوص انگلیسی، مرکز فعالیت خود را در اراک قرار دادند و جنبش عجیبی در تولید قالی به وجود آوردند. به استثنای قالی‌های ساروق که درصد بسیار کمی از تولید ناحیه را تشکیل می‌دهد، این حرکت و جنبش تقریباً شامل قالی «محال» و «مشک‌آباد» می‌شود که گونه‌هایی با ویژگی‌های مشابه هستند و مشخصه آنها بافت و نقش اندک درشت آنها است. تا سال ۱۹۲۰ تولید آنها قابل توجه بوده است. پس از موفقیت قالی‌های جدید ساروق در بازار ایالات متحده آمریکا که کاملاً آینده تولید را تغییر داد، تولید قالی‌های فوق‌الذکر بطور روزافزونی رو به کاهش گذاشت. امروزه، قالی‌های محال و مشک‌آباد تقریباً فقط در روستاها بافته می‌شوند. این قالی‌ها در قدیم در حدود ۹۰ درصد تولید حوزه اراک را تشکیل می‌دادند ولی امروز این نسبت به بیش از ۳۰ درصد نمی‌رسد. قسمت اعظم تولید این قالی‌ها را بازار داخلی می‌بلعد و بقیه نیز به بازارهای کشورهای خاورمیانه می‌رود.

قالی‌های مشک‌آباد نام خود را از روستایی در حوالی اراک گرفته‌اند که در قرن نوزدهم ویران شد. این طبقه از قالی‌ها بافته‌هایی را دربر می‌گیرد که کمتر مورد توجه هستند. ابعاد این قالی‌ها عموماً متوسط و بزرگ هستند و از طریق طرح های گل‌های متغیّر و غالباً بزرگ مشخص می‌گردند. از بین طرح ها نقش های «میناخانی»، شبکه‌ای از گل های کوچک که به تناوب گل های نرگس در آن جای گرفته است، گل حنائی یعنی بوتهٔ استلیزه شده حنا و هراتی زمینه را نام می‌بریم. در نمونه‌های قدیمی که اصیل‌تر هستند، معمولاً نقشی از گل های بزرگ هشت برگ داشته‌ایم که توسط اسلیمی‌های وسیعی از شاخه‌ها به هم متصل شده بودند. بافت آن نیز نسبتاً شُل و لخت بوده و ارتفاع پُرزهای آن کوتاه است. مایه‌های رنگ آن در زمینه فرش اکثراً تیره است و در آن رنگ آبی یا سبز تیره چیرگی بیشتری دارد. قاب های حاشیه به رنگ های قرمز خرمایی، آبی روشن، سبز، زرد یا سفید است. خاطرنشان می‌کنیم که نقش‌های این قاب ها از ترنج های کوچکی تشکیل شده که به تناوب در میان آنها گل های کوچک قرار گرفته‌اند و غالباً نیز دارای نقش «**هراتی لاک پشتی**» هستند که از ویژگی‌های قالی‌های فراهان است و یا اینکه طرح هایی از گل هایی دارند که مشابه طرح های زمینه است.

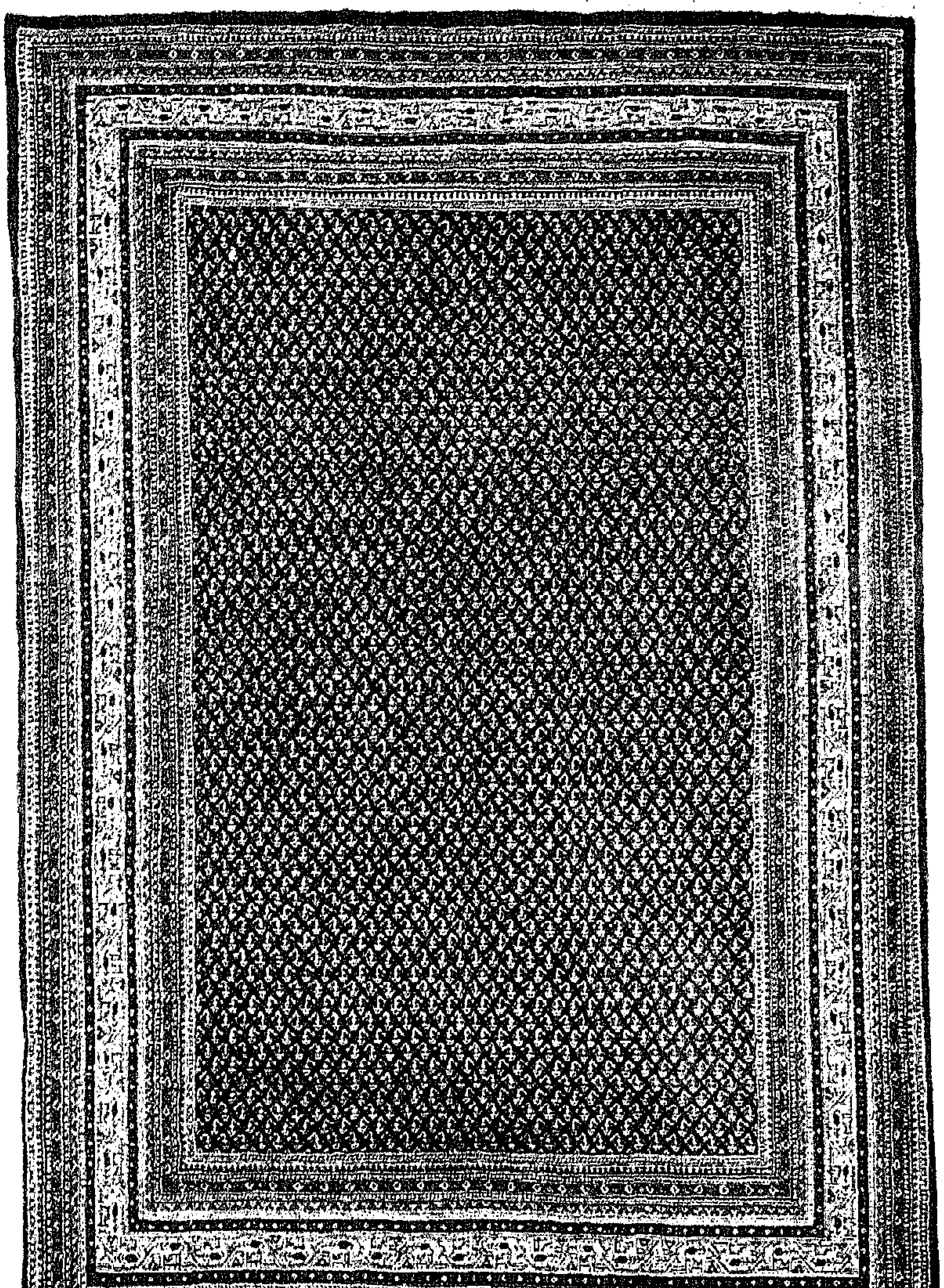
قالی‌های قدیمی مشک‌آباد دارای سطحی مخملی و برخوردار از نوعی درخشندگی بوده است. معذالک از زمانی که در این قالی‌ها از پشم‌های دباغی رنگ شده استفاده شده است، این ویژگی خود را ازدست داده‌اند.

از جمله ویژگی‌های تکنیکی قالی‌های مشک‌آباد، گره‌های فارسی‌باف آنهاست که میزان تراکم این گره‌ها در هر دسی‌متر مربع از این قالی‌ها از ۴۰۰ تا ۱۶۰۰ واحد است (این رقم آخر مربوط به قالی‌های قدیمی است). تار و پود آنها از نخ پنبه‌ای می‌باشند. پود این قالی‌ها که پس از هر رج گره دو بار از روی آنها و از میان تارها می‌گذرد در اکثر موارد به رنگ آبی روشن است و این همان رنگی است که به پشت قالی تسلط دارد. یکی از دو انتهای این قالی‌ها دارای ریشه است و انتهای دیگر دارای یک نوار باریک گلیم بافت می‌باشد. رنگ این قالی‌ها عموماً ثابت است.

مرکز اصلی تولید قالی‌های محال، در محلات بوده است. محلات بخشی است که امروزه مرکز بافت قالی‌های ساروق می‌باشد. تولید قالی‌های جدید مربوط به بخش های فراهان و «دولاخور» است که به ترتیب در شمال و جنوب اراک قرار گرفته‌اند.

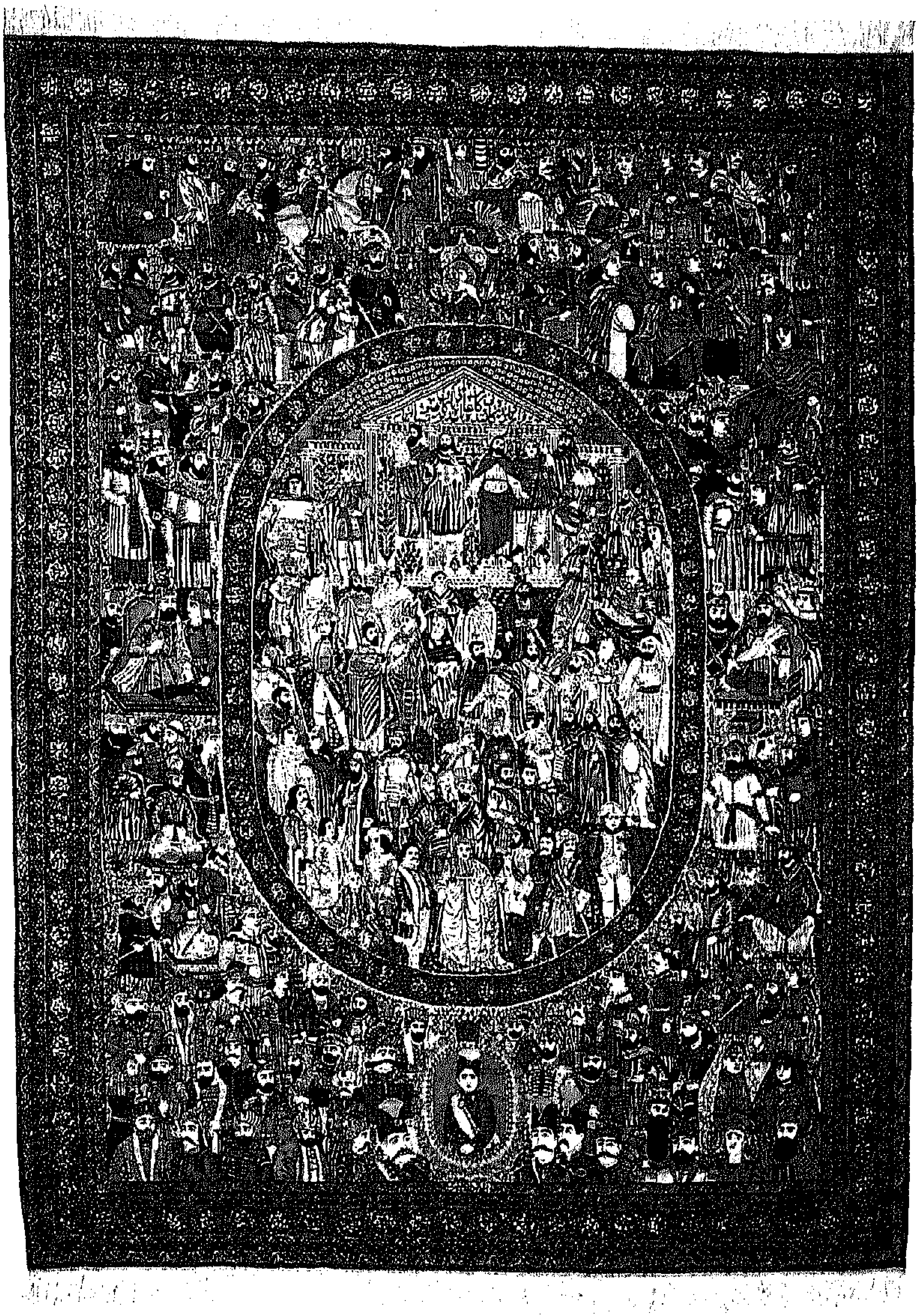
در مقایسه با قالی‌های مشک‌آباد، قالی‌های محال ـ بخصوص از دیدگاه بافت ـ نوعی از قالی را تشکیل می‌دهند که از نظر کیفی اندکی بالاتر هستند. کار روی آن دقیق‌تر و بافت آن فشرده‌تر است. رشته‌های پود (به رنگ آبی) و رشته‌های تار، از نخ پنبه‌ای و درشت‌تر و ضخیم‌تر هستند. ارتفاع پُرز بلند است. رنگ ها روشن‌ترند ولی هیچوقت شفاف نیستند. نقش قالی‌های محال بطور معمول مشابه قالی‌های مشک‌آباد است ولی طرح های آن کوچک تر هستند و نقش‌های گل و ساقه‌های حلزونی و خمیده و پیچ و خم‌دار در این قالی‌ها کمیاب‌ترند. در اکثر مواقع، در این قالی‌ها فقط ترنج مرکزی بیضی شکلی را می‌بینیم. زمینه یک رنگ آن نیز مزین به نقش های هراتی و گوشه‌های آن نیز دارای لچک است.

در بعضی از این قالی‌ها، همهٔ این نقش ها را می‌بینیم بدون اینکه ترنج هایی وجود داشته باشند. هرچند که رنگ ها روشن تر و بافت آنها فشرده‌تر باشد، قالی‌های محال در مجموع نزدیکی زیادی به قالی‌های مشک‌آباد دارند. در مورد کیفیت پشم‌ها، رنگ کننده‌ها و دو انتهای قالی (بالا و پائین آن) هیچ نوع تفاوتی بین این دو گونه قالی وجود ندارد.



قالیچهٔ میر

قالیچه طرح اسلیمی، ترنجدار، راور کرمان، پشم، ۱۹۳۰ میلادی، اندازه ۱۴۳×۲۲۷ سانتیمتر
A Ravar Kerman rug, Eslimi medallion, dated 1930, wool, size 227×143 cm



قالیچه تصویری کرمان (مشاهیر)، اندازه ۲۹۱×۴۰۰ سانتیمتر

A Kerman pictorial (Mashahir) carpet, size 400×291 cm

قالی قم

شهر قدیمی قم، واقع در حدود ۱۰۰ کیلومتری جنوب تهران به دلیل زیارتگاهی که پیکر مطهر و گرامی [حضرت] فاطمه [س]، خواهر امام رضا [ع] امام هشتم را دربر گرفته است، مشهور می‌باشد و سه تن از پادشاهان صفوی به نام‌های شاه صفی، شاه عباس دوم و شاه سلیمان نیز در جوار این مرقد مطهر به خاک سپرده شده‌اند.

قالی‌های قم به مفهوم واقعی از جمله بهترین خلاقیت‌های جدید قالی ایران هستند. معذالک قدمت این تولید به بیش از بیست سال نمی‌رسد. اگر این قالی‌ها توانسته‌اند اینچنین مورد تائید و تصدیق قرار گیرند، به دلیل نقش های تزئینی آنهاست که با سرور و اتفاق مساعد انتخاب گردیده‌اند و در زمینه‌ای قرار گرفته‌اند که با پرهیز از هر نوع طمطراق دارای نظم و همنوائی بی‌نظیری است. شهرت آنها همچنین، به لطف کار منظم استثنائی و بالاخره بخاطر استفاده از مواد اولیه‌ای است که دارای بهترین کیفیت است.

قالی‌های قم از طریق رنگ های روشن زمینه آن (سفید عاجی، کرم، زرد) قابل تشخیص هستند که عموماً، این زمینه عاری از ترنج ها و لچک ها می‌باشد. هر چند که نقش آنها در موضوعاتی که ارائه می‌کنند، دارای پاره‌ای ناستواری‌ها و تغییرپذیری‌ها می‌باشد لکن در اکثر موارد معرف دو نوع نقش است که عبارتند از: سرو کوچک استلیزه شده، یعنی «بُته» که گاهی مواقع بطور غلط آنرا «*نقش کاشمر*» می‌نامند، و نقش دیگر «*ظل‌السلطانی*» است. این نقش عبارت است از گلدان مملو از گلی که پرندگان کوچک و زیبایی در بالای آن پرواز می‌کنند. این نقش را در سایر گونه‌های قالی نیز منجمله قالی‌های تبریز، بختیاری و آباده می‌بینیم که در عرف تجاری، این قالی‌ها برای اینکه نقش‌های خود را اقتباس کرده‌اند، نام اصیل خود را ازدست می‌دهند و به این ترتیب معرف یک ویژگی عجیب می‌باشند.

این نقش از طریق قالی‌ای که به سفارش یکی از مشاورین سلطان، به نام ظل‌السلطان بافته شده بود، به وجود آمده است. براساس گفته «ژاکوبی»[1] موفقیت و انتشار این طرح را مدیون این شخص می‌باشیم.

ندرتاً به قالی‌هایی از قم برمی‌خوریم که دارای مجموعه‌ای از سروهای واقعی در بین گیاهان و درختان گل دار هستند و از روی طرح های لطیف و ظریفی که دو تخته فرش ابریشمین و قدیمی مقبره شاه عباس را در قم نقشین کرده‌اند، تقلید شده است. این دو تخته قالی از خلاقیت‌های استاد نعمت‌الله جوشقانی است (۱۰۸۲ هجری، ۱۶۷۱ میلادی)[2]. در مورد سروهایی که در بالا از آنها سخن گفتیم، اینها را با نقش «بته» ها که از استلیزه کردن کاملاً خیالی سروها بوجود آمده است، اشتباه نکنیم.

گاهی نیز نقش «هراتی زمینه» را در این قالی‌ها می‌یابیم. نقشی تزئینی است که در قالی‌های ایران بخصوص در قالی‌هایی به ابعاد متوسط و بزرگ بسیار متداول است. معذالک به نظر می‌رسد که در قالی‌های قم سختی و صلابت کمتری وجود دارد زیراکه به بهترین و غنی‌ترین وجهی نقشین شده‌اند.

حاشیه آنها چندان عریض نیست معذالک می‌توانـد دارای سه تا هفت عدد قاب ثانوی باشد. بزرگترین این قاب ها با نقش متغیّر غالباً دارای نقش «هراتی حاشیه» است که گل های کوچکی به صورت دسته‌گل و یاگل و برگ های به هم پیچیده است. گاهی نیز دارای طرازی از «بته» است که توسط رشته‌های بسیار نازکی به هم متصل شده‌اند.

همه این طرح ها مختلف الجنس هستند و به همین دلیل به هیچ وجه برای شناسایی قالی‌های قم کمکی نمی‌کنند. عامل تعیین‌کننده برای شناسایی این قالی‌ها تکنیک کار است زیراکه کاملاً منظم و کامل است. اگر به قالی‌های جدید با کیفیت عالی (مثلاً قالی‌های کاشان، تهران، کرمان و غیره) دقیق شویم، در پشت این قالی‌ها بخصوص در کلفتی پودها، تار و یا گره‌ها، پاره‌ای بی‌نظمی‌ها را خواهیم دید که البته قابل چشم‌پوشی‌اند. این بی‌نظمی‌ها در قالی‌های قم مطلقاً وجود ندارند و نظم آنها به نحوی است که گاهی انسان را به تردید می‌اندازد و این تردید تا جایی است که فکر می‌کند مبادا این قالی با ماشین بافته شده است.

بافت آن بسیار فشرده و بادوام و تار آن از نخ پنبه‌ای تابیده شده و پود آنها نازک تر است: یکی از پودها در بین رج های گره‌ها ناپیداست و دیگری در پشت قالی پیدا می‌باشد. گره‌ها را از پشم زیبای محلی که به نام سبزوار است. این گره‌ها بسیار کوچک‌اند (بطور متوسط در هر دسی‌متر مربع ۴۰۰۰ تا ۷۰۰۰ گره) و از نوع فارسی‌باف می‌باشند. ارتفاع پُرزها متوسط و یا «کوتاه متوسط» است و فقط در یک طرف این قالی‌ها ریشه دیده می‌شود. ریشه‌ها دوتایی و به هم تابیده هستند. بعلاوه، این

---

1. H. Jacoby : How to know oriental carpets and rugs. Allen and Unwin. London, page 123.

۲. گویا این دو تخته قالی موجود در قم مربوط به کرمان یا کاشان باشند. مراجعه شود به:

V. Bode-Kühnel : Vorderasiatische Knüpfteppiche 1955.

ریشه‌ها بجای این که صاف باشند به نظر می‌رسند که بطور نامنظمی از قالی به بیرون جهیده‌اند.

در قالی قم همه نوع اندازه وجود دارد مگر قالی‌های کلگی و متداول‌ترین قطع، قالی‌های سجاده‌ای هستند. تمام رنگ‌هایی که برای نقوش تزئینی بکار رفته‌اند دارای بنیاد گیاهی هستند.

متداول‌ترین رنگ‌های مصرفی در آنها عبارتند از قرمز زنده و درخشان، قرمز آجری (که گاهی نیز این رنگ را برای زمینه قالی بکار می‌برند)، سبز روشن، آبی روشن، نارنجی، خرمائی، سیاه و آبی تیره. تنها عیبی که در این قالی‌های بسیار زیبا وجود دارد، رواج نگران کننده گره جفتی در بافت این قالی‌هاست.

قالیچهٔ ابریشم قم اندازه ۱۰۹×۱۶۹

قالی ساروق

شهر اراک (سلطان آباد) و اطراف آن (بخش‌های فراهان، چهارراه، محلات، قزاق خوانسار). از بین این بخش ها، روستای ساروق این نوع قالی را بوجود آورده است. همانطورکه در فصل مربوط به قالی‌های محال گفتیم، اراک ـکه در آخر قرن گذشته مرکز یکی از اولین کارگاه‌های قالیبافی بود که به صورت صنعتی درآمده است ـ در حال حاضر یکی از مهم‌ترین مراکز تولید و تجارت قالی می‌باشد.

تاریخ انتشار قالی‌های ساروق نسبتاً متأخر است (حدوداً نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی). معذالک این قالی‌ها و بخصوص قالی‌های قدیمی آن به دلیل نقش ملیح و ظریفشان، رنگ های ملایم و زنده شان و بافت بسیار دقیق و بخصوص محکمشان، به حق، مورد توجه فراوان قالی‌شناسان و خبرگان در امر قالی می‌باشند.

در مورد نقش این قالی‌ها، بسیاری براساس استنتاجی که منحصراً مبتنی بر همگونی ترکیبات نقش هاست، تصور می‌کنند که قالی‌های ساروق جز شعبه‌ای از قالی‌های کاشان، چیز دیگری نیستند و به عنوان زیرطبقه، در دسته قالی‌های کاشان قرار می‌گیرند. در حالیکه، این قالی‌ها دارای ویژگی‌های اصیل بسیار معین و هویدائی هستند و این امر نه‌تنها از دیدگاه عناصر تزئینی آن صادق است بلکه از دیدگاه سبک آن نیز که از طریق پاره‌ای صلابت در بازسازی بعضی از نقش‌های گل دار مشخص می‌شود، صدق می‌نماید[1].

بر مرکز زمینه قالی، که رنگ آن سفید عاجی، قرمز یا آبی است، ترنج بسیار بزرگی چیره است که حالت کشیدگی شدید و گرد شده دارد ولی همیشه مزین به دو عدد برآمدگی گل دار است که از بالا و پایین به طرف دو انتهای قالی کشیده شده و تقریباً قاب های حاشیه را لمس می‌کنند. در درون این ترنج، نقش هایی از گل ها، غنچه‌های درشت، برگ های نخل قرار دارند که اکثراً به حالت چلیپا قرار گرفته‌اند. در بیرون این ترنج، چهار شاخه بلندِ گل دار با الهام از طبیعت‌گرایی ولی اندکی نیز «هندسی شده» قرار دارد که تمام دور ترنج را احاطه کرده و در جهات گوناگون در تمام سطح زمینة دویده است.

ترکیب نقش قالی‌های کوچک ساروق شامل چهار عدد لچک است که زمینه آن معمولاً آبی ملایم یا قرمز است و در روی آن یک برگ زینتی نخل و یا گل و بوته‌ای از نیلوفر آبی گسترده شده است. در ساروق های بزرگتر (که تعدادشان بسیار کم است) غالباً ترنج وجود ندارد و نقش زمینه که غالباً رنگ آن قرمز صورتی است، از گل هایی که بصورت دسته‌گل هستند یا از گل دانه‌هایی به شکل چلیپا تشکیل شده است.

معمولاً، حاشیه آن چندان عریض نیست و نقش آن به طریق اولی متغیّر و عبارت است از: «هراتی حاشیه» به صورت «لاک‌پشتی» با ترنج های بسیار کوچک که اندکی مستطیل شکل‌اند. گاهی نیز برگ های دندانه‌دار به صورت دسته‌هایی از دالبُرهای موج دار قرار گرفته که گل های کوچکی نیز با آنها درهم می‌آمیزند. یا اینکه گل‌های کوچک بیضی به تناوب گل های دیگری راکه به شکل مربع هستند و چهار گوشهٔ آنها به طرف بیرون کشیده شده در میان می‌گیرند. هر دو نوع این گل های کوچک با رشته‌های گل دار بسیار سبک و کم رنگ محاط شده‌اند.

غالباً قالی‌هایی با ابعاد بزرگتر، بخصوص در قاب اصلی‌شان دارای یک رشته خمیدگی‌های پی‌درپی به رنگ سفید هستند که در روی زمینه آبی ملایم نقش بسته‌اند.

در قاب های ثانوی نیز (که تعداد آنها از دو تا چهار عدد است) نقش ها دارای ویژگی ثابتی نیستند. در اینجا بخصوص نقش «بته»ها (سروهای کوچک استلیزه)، مداخیل‌ها که نوعی از برگ های دندانه‌دار دو رنگ هستند، خطوط گل دار یا گل های بسیار کوچکی را می‌بینیم.

در ساروق های قدیمی منحصراً از رنگ های طبیعی استفاده می‌شده است. مایه‌های رنگ آنها ملایم و لطیف است. مسلماً، مایه‌های رنگ زنده و یا تیره نیز وجود دارند (قرمز اناری تیره، آبی، سبز تیره) ولی بطورکلی رنگ هایی که چیرگی دارند عبارتند از: آبی یا آبی روشن برای لچک ها، و برای ترنج، قاب ها یا گل های رنگ صورتی کهنه و قرمز. در رنگ‌آمیزی گل ها از سبز چرک و برای زمینه قالی از رنگ سفید عاجی، قهوه‌ای بسیار روشن و آبی استفاده می‌شود.

معذالک، در پاره‌ای از ساروق هایی که پس از اوایل این قرن بافته شده‌اند، حضور رنگ های مصنوعی را بخصوص در ترنج و قاب ها مشاهده می‌کنیم که در آنها مایهٔ بسیار زنده‌ای از شنگرف ظاهر می‌شود. در این قالی‌ها فقری از نقش‌های نیز مشاهده می‌شود که هندسی شدگی آنها شدیدتر و خشک‌تر است.

پس از جنگ جهانی اول گرایش به رهاکردن این روش ها و بازگشت به فنون سنتی ظاهر شد. این بازگشت، متاسفانه موقتی بود و مورد توجه بخش بسیار ضعیفی از تولید قرار گرفت و پس

---

۱. C. J. Delabere در این نظریه سهیم است. مراجعه شود به:
« How to identyfy rug and other oriental rgus » . Bel and Sons. London, 1952, page 77.

از آن به سوی نوع جدیدی از ساروق جهت پیدا کرد که «مهدشیران» نامیده شد. از ویژگی‌های آن حاشیه‌ای عریض، پُرز بلند و بخصوص نقش فشرده‌ای از گل های به هم فشرده بوته‌ای و دسته‌گل هایی روی زمینه صورتی و به ندرت قرمز یا سفید بود. این نوع قالی‌ها بخصوص در بازار جهانی موفقیت عظیمی را به خود دید. این موفقیت در وهله اوّل مرهون طرحی که به نسبت نقوش جدید قالی کرمان غربی‌تر بود و سبک آنرا یک شرکت آمریکای شمالی ارائه داده بود و دوم بخاطر بلندی پُرزها (۱۱ تا ۱۲ سانتی‌متر) که دوام قالی و حصول به نتیجه‌ای رضایت‌بخش‌تر را در هنگام شستشوی شیمیایی فراهم می‌آورد و شفافیت پشم‌ها تغییر نمی‌یافت.

با این همه، رواج این نوع از قالی‌های ساروق، که مسلماً پایین‌تر از ساروق‌های اصیل هستند، هنوز نیز وجود دارد و تولید آن که قبلاً منحصراً مربوط به محال و مشک‌آباد محدود می‌شد، حدود ۶۰ درصد از محصول کلی حوزه اراک را نیز دربر گرفته است.

پود ساروق های قدیمی که نازک و در اکثر موارد آبی یا صورتی است، پس از هر رج گره دو بار در بین تارها عبور می‌کند. در پاره‌ای از ساروق‌های قدیمی پود سومی را نیز می‌بینیم که به تناوب پس از هر ده رج گره یک بار از بین تارها عبور می‌کند. پشت قالی‌ها نشانگر یک کار منظم است. گاهی مواقع در پشت این قالی‌ها بطور طولی رشته‌هایی از تار را می‌بینیم که اندکی برجسته هستند. بافت آن فشرده و محکم است. این بافت در ساروق‌های جدید ضخیم و پشت آن اندکی دانه دانه است.

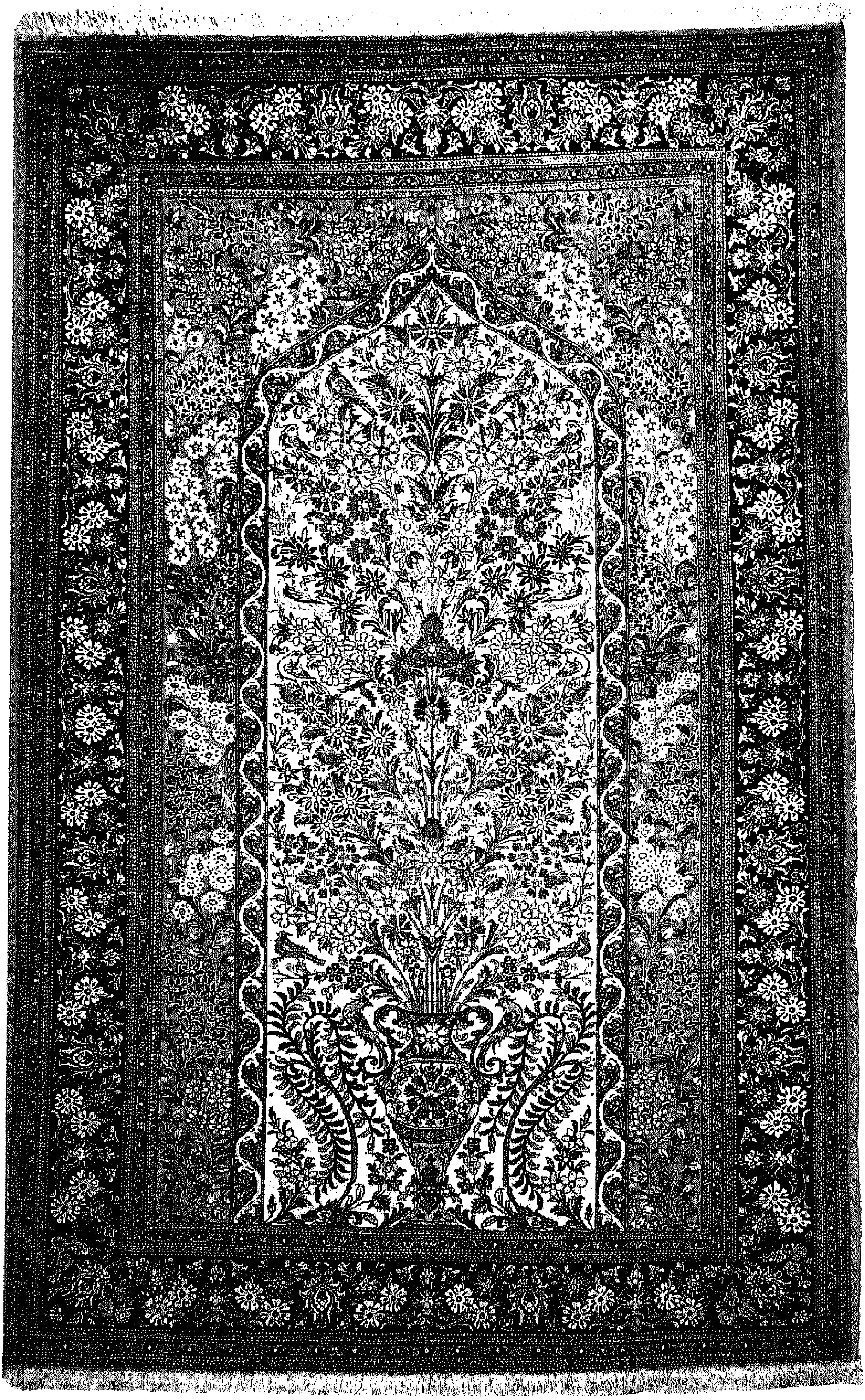
در قالی‌های ساروق گره فارسی‌باف بکار می‌برند. تراکم گره‌ها در هر دسی‌متر مربع ساروق‌های جدید بین ۱۲۰۰ تا ۲۰۰۰ گره و در ساروق‌های قدیم بین ۲۰۰۰ تا ۴۸۰۰ گره متغیّر است.

پشم پُرزهای قالی از بهترین نوع و دارای پرتو زیبای ابریشمین می‌باشد. رنگ آنها تقریباً منحصر به رنگ هایی است که از محصولات گیاهی ساخته شده‌اند. در این مورد دو حالت استثنایی را می‌بینیم، اولاً نیل مصنوعی که به رنگ همان نتیجه‌ای را می‌دهد که نیل طبیعی و ثانیاً قرمزهای مصنوعی با کیفیت متوسط که در پاره‌ای از قالی‌های قبل از جنگ جهانی اول بکار رفته است.

صنعتگران اراکی برای بدست آوردن رنگ قرمز زمینه ـ که به آن قرمز دوغی نیز می‌گویند ـ روش ویژه‌ای را بکار می‌برند. این رنگ از طریق غوطه‌ور ساختن پشم، همراه با زاج سفید در یک محلول آبکی که روناس در آن حل شده است به دست می‌آید. پس از دو روز، پشم را به مدت ۲۴ ساعت در آب جاری قرار می‌دهند و همین امر موجب می‌شود که پشم دارای این رنگ صورتی ویژه با مایه‌ای از رنگ آبی گردد.

پُرز ساروق‌های قدیمی کوتاه است. در قالی‌هایی با اندازه متوسط یا بزرگ و در قالی‌هایی از نوع جدید، ارتفاع این پُرزها بلندتر است. اندازه مرجح قالی‌های ساروق سجاده است (مثلاً ۱/۸۰×۱/۳۰ متر یا ۲/۳۰×۱/۵۰ متر). قالی‌های با ابعاد بزرگ، در همین سی ساله اخیر به منصه ظهور رسیده‌اند.

در پایان به قالی‌های ملایر اشاره می‌کنیم که در شهری به همین نام و اطراف آن بافته می‌شوند. اینها گاهی مواقع قالی‌های بسیار بزرگی هستند که ویژگی آنها پیاده کردن همیشگی ترکیب نقش هایی است که قالی‌های قدیمی ساروق را نقشین می‌کرده است. معذالک، در این قالی‌ها نقش های تزئینی صلابت می‌یابند و از طریق هندسی شدن نقش‌های منحنی، نقوش زمختی خاصی می‌یابند. از بین رنگ های آن به این رنگ ها اشاره می‌کنیم: قرمز (به طریق اولی زنده)، آبی، سفید عاجی، سبز، زرد، آبی در حداقل کمیت. ارتفاع پُرز قالی‌های ملایر متوسط است. ضخامت و فشردگی بافت این قالی‌ها کمتر از قالی‌های ساروق می‌باشد. با توجه به این امر که این قالی‌ها اکثراً دارای گره ترکی هستند و فقط یک پود دارند (به رنگ سفید). چون این قالی‌ها بخصوص در همدان فروخته می‌شوند، می‌بایست قالی‌های ملایر را در فصلی مطرح می‌کردیم که به شهر همدان اختصاص داده شده بود، ولی نزدیکی نقش آنها با قالی‌های ساروق ما را مجبور کرد که آنها را در این فصل که مخصوص قالی‌های ساروق بود، مطرح نمائیم.



قالیچه ابریشم قم، اندازه ۱۴۳×۲۳۷ سانتیمتر

Qum, Pure Silk, 237 × 143cm, 640000 knots/m^2

قالیچه نقش بندی لوزی ساروق، ۱۹۵۰ میلادی

A Sarough rug, Bandi-Luzi design, dated 1950

قالی کردی، نیمه دوم قرن نوزدهم، اندازه ۱۳۵×۲۲۹ سانتیمتر
Kurdish carpet, second half 19th century, 135 × 229cm

واگیره کردی، ساوجبلاغ، آذربایجان، قرن نوزدهم م، اندازه ۱۳۰×۱۲۰ سانتیمتر

Vagireh, 19th century south west Azerbaijan, Sauj Bulaq, Kurdish tribe 120 × 130cm.

قالی صحنه

صحنهٔ گلیم

قالی‌های صحنه که در مرکز این ناحیه بافته می‌شوند، نمایانگر صنعت دستی بسیار ظریفی هستند که در آن مهارت فوق‌العاده کُردهای گورانی برای برجسته و نمایان نمودن کوچک‌ترین ویژگی‌های یک نقش راکه بخودی خود غنی و ظریف است بطور کامل به منصه ظهور می‌رساند. این قالی‌ها از قالی‌بافی سنتی کردستان، که همه تولیدات آن بطور خاصی تقلیدی و بافت آنها کلاً ابتدایی و درشت است، فاصله می‌گیرند.

در بین قالی‌های صحنه، قطعات کوچکی وجود دارند که بینهایت سبک و نرم می‌باشند. قطع سجاده‌ای (مثلاً ۱/۸۰×۱/۳۰ متر) چیرگی دارد. در زمینه این سجاده‌ها شش ضلعی بزرگی (گاهی نیز دو عدد شش ضلعی متحدالمرکز) وجود دارد که کشیده و بلند، دارای نوک‌تیز و یا مزین به دو شکل نوک دراز است که به طرف دو انتهای قالی سر کشیده‌اند.

روی زمینه‌ای با این تقسیمات، شبکهٔ الوان و بسیار ظریفی گسترده است که نقش‌های «هراتی زمینه» یا «ماهی»، که بطور قابل توجهی کوچک شده‌اند، آنرا تشکیل می‌دهند. این ظریف ترین شبکه‌ای است که می‌توان در قالی‌های ایرانی پیدا کرد. با این وجود، در بعضی قالی‌ها، نقش «بُته» را می‌بینیم که بارها درباره آن صحبت کرده‌ایم و در فصل مربوط به «سرابند»، آنرا «سرو کوچک» نامیده‌ایم. نقش «هراتی» که گفتیم در قالی‌های ایران بسیار متداول است، در قالی‌های قدیمی صحنه، بیشترین مورد مصرف خود را دارد و تقریباً تمام زمینه قالی را می‌پوشاند. فقط رنگ ها، که همیشه تند و در عین حال هماهنگ هستند، و ابعاد طرح ها در قسمت‌های مختلف می‌توانند تغییر یابند. بعضی از قالی‌ها دارای شش‌گوشه‌های متحدالمرکزی هستند (پدیده‌ای که تنها خاص همین قالی‌هاست) که گاهی زمینه یکی از این شش‌گوشه‌ها یک رنگ و کاملاً عاری از نقش های تزئینی است. آن بخش از زمینه که در درون این شش ضلعی قرار نمی‌گیرند، یعنی چهار عدد لچک گوشه، دارای همین نقش هراتی هستند.

حاشیه این قالی‌ها با زمینه قرمز و مرکب از سه قاب ثانوی دارای ویژگی همیشگی نیست. معذالک، در قاب اصلی حاشیه، در غالب موارد نقش «هراتی حاشیه» یا نقشی از گل های کوچک پاپیونی می‌بینیم که در کناره‌های برگ های دندانه‌دار قرار گرفته‌اند. در قاب های ثانوی خطوط پیچاپیچ باگل‌های ریز دیده می‌شوند.

در تکنیک بافت این قالی‌های نادر و مشهور، هنرمند کُرد با خلق بافتی که گره‌های پشمین آن با حالت ابریشمین به فشردگی بسیار بالایی می‌رسد (تا ۷۵۰۰ گره در دسی‌متر مربع و متوسط آن ۴۵۰۰ گره) به نتایج استثنایی دست می‌یابد. برخلاف سنت غلطی که گره فارسی‌باف را گره «سنه» [یا صحنه] می‌نامند، در بافت این قالی‌ها عملاً می‌بینیم که گره ترکی‌باف بکار رفته است. این گره روی تار بسیار نازک و تابیده‌ای از نخ پنبه‌ای، که رشته‌های آن در روی یک سطح قرار دارند، زده می‌شود. معذالک وقتی که می‌خواهند قالی ویژه‌ای را خلق کنند بجای نخ پنبه‌ای از نخ ابریشم استفاده می‌کنند.

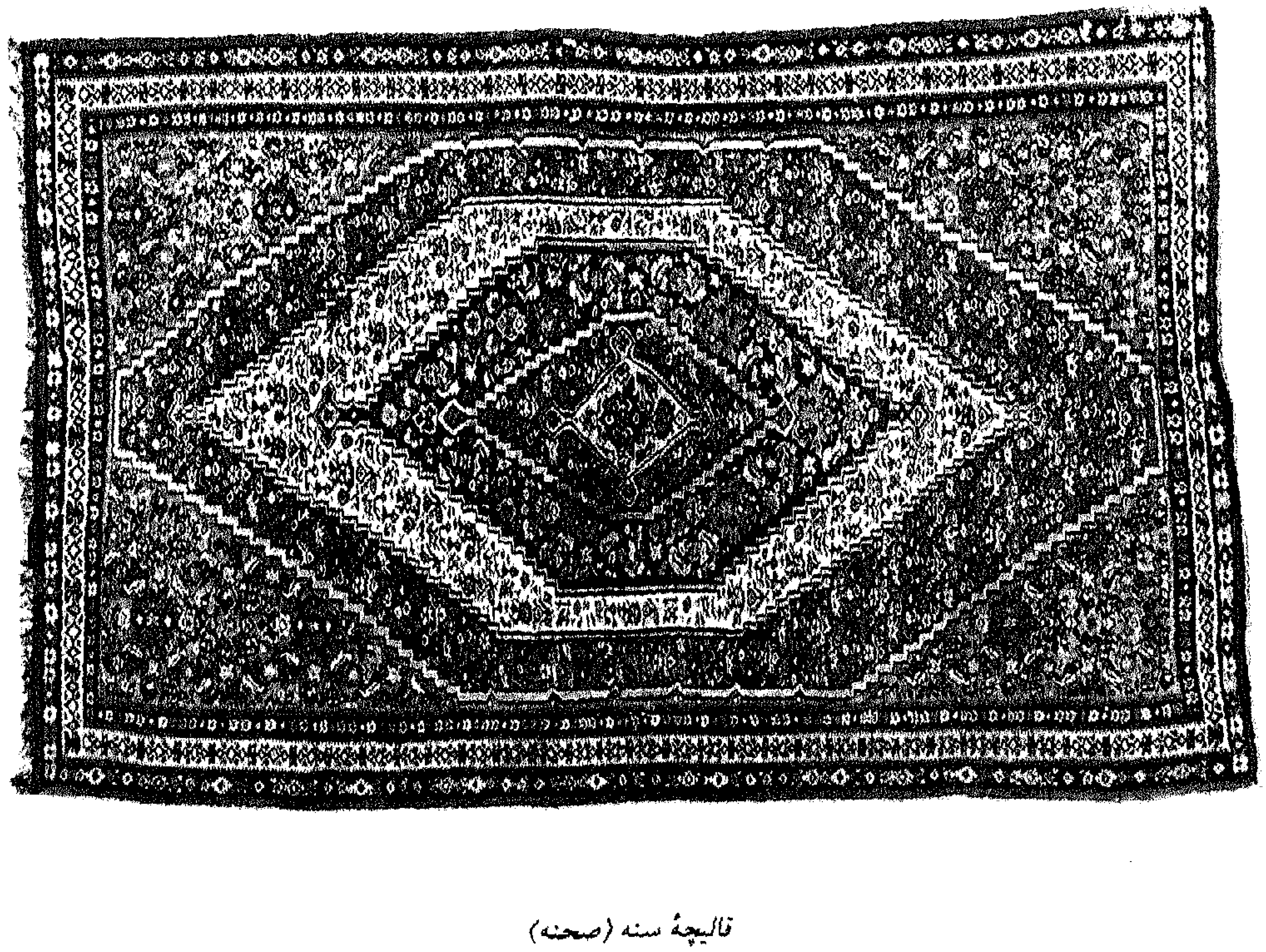
پود آن که همیشه از نخ پنبه‌ای بسیار نازک است و فقط یکبار از روی یک رج از گره‌ها عبور داده می‌شود. کوتاهی پُرز این قالی‌ها موجب نمایان شدن کاملاً واضح طرح ها می‌گردد. بخصوص در قالی‌های قدیمی صحنه، سبکی رنگ طرح های زمینه نیز به این ویژگی افزوده می‌گردد که در آن مایه‌های بسیار ظریف و زیبایی از زرد به رنگ کاه، صورتی رنگ پریده، آبی، سبز نخودی، سفید عاجی و قرمز را می‌بینیم. متأسفانه در قالی‌هایی از صحنه که محصول سال‌های اخیر هستند، رنگ های تیره‌ای را نیز مشاهده می‌کنیم (بخصوص آبی و قرمز تیره). همچنین در امر تکنیک بافت نیز شاهد تنزل هستیم. تعداد گره‌ها بطور محسوسی کاهش یافته است و به بیش از ۲۰۰۰ واحد در دسی‌متر مربع نمی‌رسند. نقش آنها از طرح های بزرگتر و با حالتی خشک و به سبک «هندسی شده» ترکیب شده است. این تنزل قبلاً نیز در اوایل همین قرن از طریق استفاده از نقش‌های تازه‌ای که نسبتاً نامطلوب هستند، مشهود شده است. مثلاً نمونه این نقش‌ها، نقشی است که آنرا «*وکیلی*»، «*گل فرنگ*» یا «*گل فرانسه*» می‌نامند. انتخاب نقش «*گل و بلبل*» انتخاب موفق‌تری بوده است. متداول‌ترین قطع در این قالی‌ها قطع سجاده است. قالی‌های نادری با ابعاد بزرگتر را «*تورول*» می‌نامند. بالاخره بیشتر قالی‌های صحنه در یک طرف دارای ریشه ساده هستند در حالی‌که طرف دیگر دارای یک باریکه گلیم بافت یک رنگ و یا مزین به ریشه‌های گیسو بافت است.

انواع گلیم، نوعی از فرش که دارای ارزش زیادی است، نیز در بخش صحنه بافته می‌شوند. گلیم‌ها، برخلاف قالی‌های گره‌ای پُرزدار، براساس تکنیکی بافته می‌شوند که یادآور قلاب‌دوزی می‌باشند، زیرا در این نوع بافت، رشته نخ های پشمین که پود را

تشکیل می‌دهند در لابلای رشته‌های تار به حرکت درمی‌آورند و هر بار که می‌خواهند رنگ را تغییر دهند، از ادامه حرکت پود در بین تارها پرهیز می‌کنند. به این ترتیب در بین بافت شکاف‌های بسیار کوچکی به وجود می‌آید و چنین می‌نماید که مجموعه بافت از پیوند تعداد زیادی قطعات کوچک رنگارنگ تشکیل شده که کاملاً به هم جوش نخورده‌اند. وقتی این گلیم را در مقابل نور قرار می‌دهیم و به آن نگاه می‌کنیم، حالتی از یک شبکه می‌بینیم. این ویژگی ناشی از هزاران گل کوچکی است که بطور منظم و هندسی در کنار هم قرار گرفته‌اند. بالاخره، گلیم‌ها به بهترین وجهی مهارت استثنائی هنرمندان مربوط به صحنه را بخصوص در طرح هایی نشان می‌دهند که تقریباً مشابه طرح های قالی‌هایی هستند که آنها را قالی‌های صحنه می‌نامند. گاهی نیز به برگ های هندسی بسیار کوچکی برمی‌خوریم (معمولاً در دسته‌های چهارتایی) که در تمام متن تکرار می‌شوند. در این حالت، زمینه نه دارای ترنج است و نه شش ضلعی. در مورد رنگ اشاره می‌کنیم که زمینه اینها به رنگ آبی است. زرد زعفرانی به قاب اصلی حاشیه چیره است و آبی روشن یا قرمز در قاب های ثانوی حاشیه جای دارند و هنگامی که به رنگ زرد و سفید عاجی باشند و هیچ گونه نقشی در درون شش ضلعی‌ها وجود نداشته باشد، زمینه این شش ضلعی‌ها نیز به رنگ زرد یا سفید عاجی خواهد بود.

در گلیم‌های صحنه، ظرافت کار به حدّی است که پشت و روی گلیم را نمی‌توان از هم تشخیص داد. به همین دلیل است که گاهی این فرش‌ها را «دو رویه» می‌نامند.

اندازه معمولی آنها به قطع سجاده‌ای (مثلاً ۱/۹۰×۱/۴۰ متر) است و پیدا کردن اندازه‌های بزرگتر (مثلاً ۳/۱/۶۰ متر) بسیار نادر است.



قالیچهٔ سنه (صحنه)

قالی سرابند

سرابند یک بخش کوهستانی صعب‌العبور در جنوب غربی ملایر و مغرب اراک است. حدود سی روستای این ناحیه به صنعت قالی اشتغال دارند و بازارهای آنها در اراک و بروجرد است. از این روستاها از «مال‌میر» نام می‌بریم که مرکز اداری است و نام خود را به قالی بافت قدیمی محلی داده است. ما این قالی‌ها را «میر سرابند» می‌نامیم.

از بین عناصر گوناگونی که امکان تعیین هویت یک طبقه معین از قالی را فراهم می‌کنند، ملاحظه کردیم که ثابت بودن نقوش تزئینی دارای اهمیت ویژه‌ای است.

این مورد درباره قالی‌های سرابند صادق است. در این قالی‌ها به نقش **«بُته میری»** (یعنی «دسته کوچکی از برگ های میری») برمی‌خوریم که نام خود را از قالی‌های قدیمی سرابند به نام «مال میر» یا خیلی ساده‌تر، به نام «میر» گرفته است. این «بُته میری» که به عنوان یک نقش انحصاری بکار رفته است، حتی اگر قطعاً نیز مخصوص قالی‌های سرابند نباشد، کاملاً از ویژگی‌های آن است. این نقش را در روی قالی‌های مناطق شیراز، شیلا، داغستان، کرمان، خراسان و قم نیز می‌بینیم. معذالک اگر در قالی‌های سرابند این نقش، تنها عنصر تزئینی زمینه را تشکیل می‌دهد، برای اینست که این نقش بطور نامحدودی تکرار می‌شود و ردیف ها و خطوط کاملاً منظمی از نقوش مشابه را شکل می‌دهد.

این نقش بطور مبهمی یادآور انجیر درازی است که سر آن برگشته است. کارشناسان قالی ایرانی در مورد خاستگاه و وضعیت آن اتفاق نظر ندارند. نظریه‌های گوناگونی تدوین شده‌اند که به این شرح هستند: مُرداب یک رودخانه است؛ «درخت انجیر مذهبی» بوداییها می‌باشد؛ «گلابی» یا «Menath» مصری‌هاست؛ گل های درخت خرماست که به شکل تاک استلیزه شده است؛ برگ های نخل است و غیره[1]. بسیاری نیز عقیده دارند که در «بته میری» سروی که به صورت بسیار تخیلی استلیزه شده، پنهان شده است. به نظر ما این نظریه اساسی‌تر است. در واقع می‌دانیم که درخت سرو موضوعی است که هم در هنر ایرانی عصر ساسانی و هم تحت استیلای خلفا در قالی‌های قدیمی و هم در قالی‌های جدید به کرّات و به صورت متداول آمده است.

ذکر اهمیت سرو در مذهب قدیمی ایرانی، یعنی مذهب زردشتی، کفایت می‌کند. در آن زمان سرو را سپند مینو می‌گفتند که به قدرت اهورامزدا شخصیت می‌داد. طبق روایات اجدادی، هنگامی که زردشت دار فانی را وداع می‌گوید، اهورامزدا او را به شکل سرو بسیار بلندی که در قله کوهی روییده است درمی‌آورد. در قرون اولیه اسلام[2]، پیروان مذهب زردشتی به سوی هند مهاجرت می‌کنند. معذالک، در روزگار ما آیین زردشتی هنوز هم توسط اقلیتی در ناحیه کرمان و یزد تبعیت می‌شود. این اقلیت مذهبی می‌تواند بیانگر علت محبوب شمردن و رجحان دادن سرو، به صورت طبیعی آن، توسط بافندگان ناحیه کرمان[3] باشند. برعکس، در مورد نقش «بُته»، اگر برای آن نیز نماد مذهبی همانندی قائل شویم، شاید بتوانیم این موضوع را بیان کنیم که این نقش نه تنها در تعداد زیادی از طبقه‌بندی‌های فرش ایران و قفقازی، بلکه در هنر بافندگی هندی (شال‌ها و پارچه‌ها) نیز باید متداول باشد. معذالک باید اضافه کنیم، در این حالت نیز، کلاً مثل سایر موارد هنر اسلامی، این نقش دیگر به هیچ وجه هیچگونه نشانه نمادین را با خود حفظ نکرده و جز یک تزئین، چیز دیگری نیست.

نظر ژاکوبی[4] این نیست. به نظر وی، نقش «بته» برگ نخل زینتی استلیزه شده است (که با برگ درخت خرما نباید اشتباه شود). این نقش که اصل آن از افغانستان و بخصوص از شهر هرات است، در نیمه دوم قرن هجدهم، یعنی هنگامی که نادرشاه هنرمندان این سرزمین را وادار به جلای وطن نمود، در ایران متداول شده است.

بنابراین، با در نظر گرفتن انحطاط تولید و خشک شدگی و فقر نقوش تزئینی، تصور رابطه‌ای بین دو طرح مشکل است. بخصوص اگر اختلافی که بین خطوط محیطی آنها وجود دارد، در نظر گرفته شود تصور وجود چنین رابطه‌ای مشکل‌تر می‌گردد: در نقش‌های هرات، برگ های کشیده و نوک تیز، از

---

1. Pushman: Art Panels from the handlooms of the far Orient, Chicago, 1902, page 33; Raphaelian H. M.: The hidden language of symbols in oriental rugs, New York, 1953, p. 160-165.
2. F. Foot Moore : Storia delle religioni, Laterza, Bari 1951, Vol. I., page 269.
3. حضور درخت سرو به این گونه آخر محدود نمی‌شود و در سایر طبقه‌های قالی نیز دیده می‌شود. اگر در زمان به عقب برگردیم در قالی‌های قدیمی مثل قالی‌هایی که از تبریز در موزه باردینی فلورانس وجود دارد (نیمه دوم قرن هفدهم) نقش سرو را خواهیم دید. مراجعه شود به :

V. Viale : Arazzi e tappeti antichi, Ilte, Turin, 1952, tabl. 126.

4. H. Jacoby : How to know oriental carpets and rugs. Allen and Unwin, London, 1952, page 101.

از پاره‌ای از زوایا، نظریه ادواردز (ا. سیسیل ادواردز، قالی ایران، ترجمه مهیندخت صبا، فرهنگسرا، تهران، چاپ دوم ۱۳۶۸) شبیه به نظریه ژاکوبی است. براساس گفته مؤلفین انگلیسی، حتی چنین مسئله‌ای مطرح نیست، زیرا که کلمه «بته» ـ که نشانگر نقش و بیانگر دسته، انبوه برگ ها می‌باشد ـ بخودی خود نشان می‌دهد که منظور برگ ها می‌باشند.

همان بدو بوجود آمدنشان باریک هستند، سپس اندکی عریض‌تر می‌گردند و سپس به نوک‌تیزی منتهی می‌شوند. برعکس، «بته»ها بیشتر دارای پایهٔ عریضی هستند و فقط در قسمت سوم بالای شکل کلی‌شان، تغییراتی را متحمل شده و جمع و باریک و خم می‌شوند تا نوک تیزی را که به طرفی خم شده است، تشکیل دهند. در حالت اول، برگ ها پَر را تداعی می‌کنند و در حالت دوم، «بُته»ها بطور مبهمی تداعی کننده گلابی یا انجیری هستند که کم و بیش دراز شده است.

نقوش **«بته میری»** که زمینه قالی‌های «سرابند» را نقشین می‌کنند، می‌توانند به گونه‌های مختلفی تعلق داشته باشند. آنها کم و بیش دراز شدهٔ یک طرح پیچ و خم‌دار و یا اندکی هندسی شده هستند. خطوط محیطی آنها مشخص نیستند. جسم آن از گل‌های کوچک و یا از بوته کوچکی تشکیل شده که نوک آن کشیده یا اندکی خمیده است. رنگ آن نیز تغییر می‌کند: آبی، قرمز، آبی روشن، مایه‌های گوناگونی از رنگ خرمائی که با زمینه‌ای که عموماً به رنگ قرمز با مایه‌های گوناگون است، تضاد دارند. زمینه آن می‌تواند به رنگ سفید عاجی، قهوه‌ای بسیار روشن و یا آبی باشد. نقش های «بته میری» در روی زمینه قالی در خطوط منظمی قرار گرفته و نوک برگشته خود را گاهی به راست و یا گاهی به چپ متمایل کرده‌اند. حاشیه آن که به منظور ایجاد تضاد با یکنواختی زمینه بوجود آمده، از سه تا هفت قاب و حتی بیشتر، تشکیل شده است. نقش قاب های عریض‌تر (وقتی که تعداد کل این قاب ها بیشتر از پنج عدد باشد دو عدد قاب عریض‌تر از دیگران هستند) از پیچ و خم‌های ذوزنقه‌ای شکلی تشکیل شده که آن را غالباً در سایر گونه‌های قالی نیز می‌بینیم. متخصصین انگلوساکسون آنرا **«تاک موجدار»** می‌نامند. معمولاً حاشیه‌ها با «بته»ها و یا سایر اشکال گل‌ها نقشین شده‌اند. این نقش‌ها در روی رنگ زمینه حاشیه حالت مشخص و برجسته‌ای دارند. زمینه به رنگ سفید عاجی، قرمز، آبی یا زرد است (بخصوص در قالی‌هایی که در قدیم بافته شده‌اند). معذالک، گاهی نیز جای نقش «بته» را برگ های دندانه‌داری می‌گیرند که به تناوب نقش گل‌های چند پَر در بین آنها قرار گرفته است.

در درون قاب های ثانوی که به طریق اولی باریک هستند و شامل طرازها یا ردیف‌هایی از بته‌های ریز می‌باشند، نقش «مداخیل Medachyl» را نیز می‌بینیم که نوعی کنگره و یا بهتر بگوئیم نوعی توری «دوطرفه» است که در دو رنگ یکی تیره و دیگری روشن، بازی می‌کند. در تعداد زیادی از قالی‌های سرابند، توری مشابه و بزرگتر و با طرحی به گونه دیگر داریم که به نظر می‌رسد از قاب درونی حاشیه گریخته و رو به سوی زمینه آورده است. گاهی نیز همین توری در چهار کنج زمینه قالی، چهار عدد لچک درست می‌کند.

قالی‌های سرابند بطورکلی دارای یک ساخت بسیار محکم با تار و پودهای پنبه‌ای نسبتاً ضخیم هستند. رشته‌های تار به تناوب، یکی در میان عقب نشسته‌اند. در مورد رشته‌های پودها باید بگوئیم که یکی از آنها به صورت کاملاً کشیده و دیگری به صورت آزاد و شُل، پس از هر رج از گره‌ها از میان تارها عبور می‌کنند. در قالی‌هایی که اخیراً بافته شده‌اند، پودها دارای ضخامت متوسط و به رنگ آبی روشن هستند. بنابراین، پشت قالی در اکثر موارد دانه دانه و شیاردار و بافت آن تا اندازه‌ای ضخیم است. ریشه‌های آن در یک طرف قالی کوتاه و طرف دیگر اجباراً بعد از یک نوار گلیم بافت باریک قرار می‌گیرند.

در قالی‌های سرابند گره ترکی بکار می‌رود و تراکم آنها در هر دسی‌متر مربع از ۱۰۰۰ تا ۳۰۰۰ واحد است. پشم مصرف شده در آنها اکثراً «خشک» و ارتفاع پُرز آنها متوسط است. قطع قالی‌های سرابند بسیار متنوع است: از پیش تختی تا سجاده (۱/۳۰×۱/۸۰ متر) یا از «کناره» تا «کلّگی» و گاهی نیز قالی‌هایی به قطع بسیار بزرگ.

در امر تجارت، معتبرترین قالی‌های بافت قدیمی را به نام «میر سرابند» و یا خیلی ساده‌تر، به نام «میر» می‌شناسند. این قالی‌ها از طریق عوامل زیر قابل تشخیص هستند: اولاً از طریق شفافیت و کیفیت بسیار خوب پشم‌هایی که در آنها بکار رفته‌اند (پشم‌های محلی یا پشم‌های لری)، ثانیاً از طریق کار دقیقی که روی آنها شده است و ثالثاً از طریق پُرز کوتاهشان. قالی‌های سرابند از طریق پاره‌ای جزئیات مربوط به رنگ‌آمیزی، قالی‌های قدیمی همدان را تداعی می‌کنند و این امر بخصوص در مورد رنگ های طبیعی موی شتر و یا رنگ حنائی حاشیه‌ها صادق است.

گاهی مواقع در زمینه این قالی‌ها، رنگ صورتی بسیار زیبا و ملیحی دیده می‌شود. قالی‌های سرابند و بخصوص قالی‌های قدیمی میر قبلاً در انگلستان بسیار متداول بوده است. این قالی‌ها در سایه دوامشان و بی‌پیرایگی ظریف و آمیخته با سلیقه‌ای که در نقش‌ها وجود دارد، در این کشور به صفت فریبنده و مداهنه‌آمیز **«قالی جنتلمن‌ها»** متّصف شده است.

ظاهراً محصولات جدیدی که برای صادرات در نظر گرفته شده‌اند، به طرف محصولاتی کشانده می‌شود که به دلیل داشتن طرح و رنگ‌آمیزی ابتدایی دارای کیفیت متوسط هستند. معذالک، برای رنگ‌آمیزی پشم‌های قالی‌های سرابند، برعکس آن دسته از قالی‌هایی که برای بازارهای داخلی در نظر گرفته شده و دارای رنگ های مصنوعی هستند، از رنگ کننده‌های گیاهی استفاده می‌کنند. این قالی‌ها دارای استحکام خاصی هستند.

قالی فارس: شیراز

(خمسه ـ قشقائی ـ افشاری ـ آباده)

در امر مربوط به تجارت قالی، تحت عنوان قالی شیراز، تمام محصول ناحیه فارس (جنوب غربی ایران) در نظر گرفته می‌شود. قبل از همه به بافته‌های ایل بزرگ و کوچ‌نشینی اشاره کنیم، که اصالت ترکمنی دارند و قشقائی نامیده می‌شوند. افراد این ایل در سرزمین وسیعی در شمال شرقی شیراز چادرهای خود را برپا می‌کنند. سپس به قالی‌های خمسه (متشکل از پنج ایل کوچ نشین به نام‌های عرب، اینانلو، باصری، بهارلو، نفر که هر کدام منشاء جداگانه‌ای دارند و در حوزه‌ای در شمال شهر شیراز زندگی می‌کنند) و بالاخره به محصول روستاهای ناحیه شیراز اشاره کنیم که جمعیت ساکن در آنها را بخصوص فارسی‌زبانان تشکیل می‌دهند.

با وجود اینکه قالی‌های شیراز توسط جمعیت‌هایی بافته می‌شوند که دارای بنیادهای گوناگونی هستند ولی در غالب موارد، این قالی‌ها دارای ویژگی‌های مشترکی به شرح زیر می‌باشند:

۱ـ چیرگی سبک هندسی بر تمام نقش‌ها؛

۲ـ زمینه اکثر قالی‌ها عاری از لچک‌هاست، و در مرکز آن یک تا سه ترنج لوزی یا شش ضلعی متصل به هم قرار دارند.

۳ـ حاشیه‌ای که از سه تا هفت قاب تشکیل شده است با برتری نقوش هندسی شده (مثلاً: ستاره‌های هشت گوشه، هشت ضلعی‌های شقّه شده، لوزی‌هایی که خط محیطی آنها به صورت پلکان است. برگ‌های دندانه‌دار، یا اینکه نقش‌هایی بنام «اشگالی» که از مجموعه‌ای لوزی تشکیل شده و از طریق طارمی‌های الوان به همدیگر متصل شده‌اند)؛

۴ـ چیرگی رنگ هایی که چندان روشن نیستند. بافتی که کلاً نرم و شل است و وزن متوسطی دارد.

۵ـ وجود یک نوار گلیم بافت آبی و قرمز یا بلوطی، به خصوص در قالی‌های قدیمی.

برای اینکه تشخیص هویت این قالی‌ها دقیق‌تر باشد، به نشانه‌های دیگری نیز اشاره می‌کنیم: در اکثر موارد، خطوط محیطی ترنج ها از خطوط صاف تشکیل نشده است بلکه از خطوط دندانه‌ای یا چنگک‌دار بوجود آمده‌اند. در قالی‌های قدیمی‌تر، زمینه قالی به رنگ آبی نیست بلکه با خطوط هاشوری رنگارنگ، شقه شقه شده است.

معمولاً، درون ترنج ها، لچک ها و حتی خود زمینه قالی مملو از مجموعه‌ای از نقش‌های استلیزه‌ای است که با داشتن سبک هندسی، نقش قالی‌های قفقازی را تداعی می‌نمایند. از بین این نقش‌ها، بوته‌های درختچه‌ای گل‌دار، حیوانات کوچک، ستارگان، چند ضلعی‌ها، پرندگان و بخصوص، نقش خروس را مشاهده می‌کنیم. نقش مار، به صورت استلیزه شده آن، به کرات به شکل یک حرف «S» بزرگ ظاهر می‌گردد و این همان نقشی است که در قالی‌های قفقاز نیز دیده می‌شود.

نقش «بته میری» نیز (که در فصل مربوط به قالی‌های سرابند از آن سخن گفتیم) غالباً اقتباس شده است. این نقش را در متن این قالی‌ها، اکثراً درون نقش خروس می‌بینیم. بنابراین، باور دین زرتشتی درباره نشانهٔ نمادین خروس و سرو، برای ما روشن‌تر می‌شود. به نقش خروس و نقش «بته»ای که روی قالی‌های شیراز قرار دارد می‌توان نشانه زیر را منتسب نمود: جاودانگی و نمیرائی. در بهشت زرتشت کسی که اعمال مذهبی را با صداقت و صمیمیت انجام داده است پاداش خواهد دید.

در قالی‌های شیراز، «بته» ها ایفاگر نقش نمادین هستند. بعلاوه، آنها گاهی نیز تشکیل عناصر «پُر کننده» زمینه را می‌دهند. بنابراین «بته» ها یا به شکل و سبک هندسی یا به شکل و سبک طبیعی در کنار سایر نقش‌ها خود را جلوه‌گر می‌سازند. ضمناً همین «بته» ها در قالی‌هائی که عاری از لچک ها و ترنج مرکزی هستند، مورد استفاده وسیع‌تری پیدا می‌کنند که غالباً نیز انحصاری می‌باشند («نقش تکراری»)، که در تمام زمینه قالی پراکنده می‌شوند). مثلاً در بعضی از قالی‌های قدیمی قشقائی، «بته» ها را در ردیف های منظم روی نوارهایی به رنگ های گوناگون و به هم چسبیده‌ای گذاشته‌اند.

مواد اولیه‌ای که در آنها بکار رفته‌اند، همانند اکثر قالی‌هایی که توسط کوچ نشینان و نیمه کوچ نشینان تولید می‌شوند، تقریباً، بطور انحصاری از پشم می‌باشند. پشم بکار رفته در قالی‌های شیراز نرم و شبیه به رشته‌های کوچک ابریشم و بطور قابل توجهی حالت ابریشمین دارد. این امر بویژه در قالی‌های قدیمی دیده می‌شود. رشته‌های تار، همان رنگ طبیعی پشم را دارند. اینها حتی می‌توانند دو رنگ باشند، یک رشته تار به رنگ روشن و رشته دیگر به رنگ تیره. برعکس، رشته‌های پود از پشم‌های رنگ شده و تا اندازه‌ای نیز همیشه به رنگ قرمز خرمائی یا بلوطی هستند. این پودها پس از هر رج از گره‌ها، یک یا دو بار از میان رشته‌های تار می‌گذرند.

بیشتر قالی‌های شیراز در دو طرف خود لبه‌های پوشیده‌ای از

نته‌های پشم دارند که رنگ آنها در هر ده یا بیست سانتی‌متر موض می‌شود. حالت چند رنگ بودن آنها غالباً توسط ده‌های کوچکی از پشم که به فاصله‌های منظم از حاشیه‌ها جدا ده‌اند، تشدید می‌گردد.

در مورد رنگرزی، حتی در قالی‌های جدید و متداول شیراز، ط از رنگ های طبیعی استفاده می‌شود. در مورد رنگ بنای لی‌ها اشاره می‌کنیم که رنگ آبی بخصوص برای زمینه، حالت یرگی دارد و پس از آن، رنگ های قرمز و بلوطی قرار می‌گیرند، به دنبال آنها ـ ولی به مقدار خیلی کم ـ رنگ های سفید، آبی رشن، زرد، سبز، بنفش قرار گرفته‌اند. قالی‌های قدیمی‌تر، از ریق مایه‌های زنده‌تر رنگ ها و درخشندگی پشم‌ها، تفاوت ود را بروز می‌دهند.

در بین این قالی‌ها، مطلوب‌ترین و مرجح‌ترین اندازه، همان طع سجاده‌ای (۱/۲۰×۱/۹۰ متر) و یا قطع متوسط ۱/۸۰×۲/۸۰ یا ۱/۴۰×۲/۳۰) است. قالی‌های شیرازی که دازه آنها از ۳×۲ متر تجاوز کند، بسیار نادر است.

بطور کلی، قالی‌های شیراز نه دارای یک بافت ویژهٔ دقیق ستند و نه دارای ویژگی‌های خاص مربوط به دوام، معذالک ن قالی‌ها جزو متداول‌ترین قالی‌ها قرار می‌گیرند. دلیل این امر نده بودن حالت تزئینی و رنگ‌آمیزی آنهاست که به نوعی غنای ش‌ها مربوط می‌گردد. بهای نازل آنها نیز به موفقیت تجاری ها کمک کرده است.

از بین محصولات گوناگون گروه قالی‌های فارس، از الی‌های «خمسه» نام ببریم که متداول‌ترین کیفیت از این‌گونه را شان می‌دهد. بطورکلی این قالی‌ها دارای همان نقش‌هایی ستند که در بالا توضیح داده شد ولی کار آنها زمخت و خشن ست و پشم آنها دارای کیفیتی متوسط می‌باشد. گره‌ها تا دازه‌ای درشت‌تر و پُرز آنها دارای ارتفاع متوسط است. در این الی‌ها نیز، مثل قالی‌های شیراز که روستاهای فارس زبان آنها را ولید می‌کنند، عموماً گره‌های فارسی‌باف بکار می‌روند (۹۰۰ ـ ۴۰ گره در هر دسی‌متر مربع). رشته‌های تار فقط یک بار از وی هر رج گره می‌گذرند.

برای تار و پود، معمولاً از پشم بز به رنگ بلوطی تیره ستفاده می‌شود. ولی، در تعداد زیادی از قالی‌های محصولات دید، جای این پشم را رشته ضخیمی از نخ پنبه‌ای گرفته است ه مانع تغییر شکل این قالی می‌شود (کجی و نامنظم بودن طوط محیطی قالی). این نقص را همیشه به صورت شدید یا سعیف در قالی‌هایی که دارای تارهای پشمی هستند، می‌بینیم. نگ های تیره بخصوص آبی، بلوطی، قرمز مایل به بنفش تیره ر این قالی‌ها چیرگی دارند.

برخلاف قالی‌های خمسه، قالی‌هایی که تحت عنوان قشقائی یا ترکی شیرازی شناخته شده‌اند، بیش از همهٔ قالی‌های شیراز مورد توجه هستند. این قالی‌ها با داشتن ویژگی‌های فنی و همچنین ارائه نقش‌هایی که تا حد زیادی خاص خودش می‌باشد، از سایر قالی‌های این طبقه قابل تشخیص است. برای اینکه سریعاً هویت آنها را تشخیص دهیم، دارای عنصر ویژه‌ای هستیم و آن نوعی نقش استلیزه خرچنگ است که یا بر مرکز زمینه قالی و یا اگر قالی دارای ترنج هایی باشد که از تعدادی لوزی یا چند ضلعی تشکیل شده‌اند، بر این ترنج ها تسلط دارد. این نقش خرچنگ بر چهار عدد لچک گوشه‌ها نیز چیره است. رنگ زمینه این لچک ها، معمولاً روشن، سفید عاجی، یا قهوه‌ای بسیار روشن است. قالی‌های قشقایی نیز معرف تنوع زیادی از «نقش‌های پُر کننده» زمینه هستند مثل: درختچه‌ها، شانه‌ها، حیوانات و غیره. تعداد کمی از «بته» های عجیب و بی‌قاعده‌ای را می‌بینیم که از عناصر گل‌دار تشکیل شده‌اند و گاهی تمام سطح فرش را می‌پوشانند. در مجموع، سبک نقشین کردن این قالی‌ها نسبت به قالی‌های شیراز خشکی کمتری دارد و مایه رنگ ها روشن‌تر و زنده‌تر است. رنگ این قالی‌ها که همه بنیاد گیاهی دارند شامل رنگ های قرمز (برای حاشیه‌ها) آبی کبالت (بخصوص در زمینه قالی)، قهوه‌ای کاملاً روشن، آبی روشن، سبز و به نسبت زیادی یک زرد طلائی خوش رنگ که از اسپرک آمیخته با روناس بدست می‌آید.

در مورد بافت نیز قالی‌های قشقایی، با سایر قالی‌های این گروه تفاوت دارند، زیرا بجای استفاده از گره فارسی‌باف، از گره ترکی‌باف استفاده می‌نمایند. ضمناً، ارتفاع پُرزها نیز کوتاه و فشردگی گره‌ها بسیار زیاد (از ۱۸۰۰ تا ۲۸۰۰ گره در دسی‌متر مربع) است.

بافت این قالی‌ها، برعکس قالی‌های خمسه، تماماً از پشم و بسیار دقیق و فشرده است. رشته‌های تار دارای رنگ واحد و از ضخامت متوسطی برخوردار می‌باشند. این رشته‌های تار به سختی کشیده شده و بطور متناوب یکی درمیان عقب و جلو می‌باشند. پود، روی هر رج از گره‌ها، فقط یکبار از میان نخ های تار می‌گذرد. رنگ این پودها قرمز یا گلی است. قطر آن در مقایسه با رشته‌های تار، نازکتر است. همین امر موجب می‌شود که پشت قالی دارای خطوط برجسته موازی هم باشد. لبه‌های جانبی این قالی‌ها غالباً پوشیده از رشته‌های پشمی به رنگ زرد یا قرمز و اندازه آنها معمولاً کوچک یا متوسط است.

منظور از این نام‌گذاری، که مطمئناً ریشه تجاری دارد، اطلاع دادن به خریدار است که قالی دارای کیفیت خوبی است و شایسته مسلمانان و زائران مکه می‌باشد. قالی‌های بسیار

قدیمی که گره آنها از پشم شفاف و نرم و ملایم است، گاهی مواقع منحصراً دارای نقشی هستند که از خطوط موازی و عمودی الوان به وجود آمده است. ریشه‌های آنها که گیسو بافت هستند غالباً پس از یک نوار باریک زیلوباف تیره‌رنگ قلاب بافی شده شروع می‌شوند.

قالی‌های افشار نزدیکی زیادی با قالی‌های فارس دارند. این قالی‌ها نام خود را مدیون افشاری‌ها هستند. اینها ایل نیمه‌کوچ‌نشینان ترک زبانی می‌باشند که خاستگاهشان آذربایجان است و در قرن هفدهم میلادی به دلیل ایلی بودنشان، توسط شاه طهماسب به ناحیه‌ای که بین کرمان و شیراز قرار دارد، کوچانده شده‌اند. برعکس این نظریه، ژاکوبی فکر می‌کند که افشارها از بین‌النهرین آمده‌اند. کوچ کردن آنها در آخر قرن هفدهم منبعث از مالیات بسیار سنگینی بوده که زمامداران امپراطوری ترک، که در آن زمان استیلای خود را روی این ناحیه هنرپرور گسترده بودند، بر آنها تحمیل می‌کرده‌اند. افشارها برای اینکه خود را از پرداخت چنین مالیاتی برهانند دعوت شاه عباس را برای آمدن به ایران پذیرفته و در آنجا چادرزده و در قسمتی از کشور که بین کرمان و شیراز است اقامت گزیده‌اند[1].

به استثنای پاره‌ای از قالی‌های بسیار قدیمی یا محصولات پاره‌ای از مراکز (تبریز، سعیدآباد) که به نام «کوت‌لو» معروف هستند (با طرح های گل و بوته‌ای)، قالی‌های افشار بطور میانگین دارای کیفیت پائینی می‌باشد. این امر ناشی از خوب نبودن نقش، بافت و مواد اولیهٔ مورد مصرف است. طرح ها بسیار متنوع هستند. بافندگان این قالی‌ها از نقش‌های هندسی و نیمه‌هندسی، با الهام کامل از نقش‌های شیراز، استفاده می‌کنند که عبارتند از: لوزی‌های بزرگ، یا شش ضلعی‌های مرکزی، ستاره‌ها، یا تصویرهای استلیزه شده حیوانات، چلیپاها (غالباً در قاب اصلی حاشیه که در آن لوزی‌هایی با خطوط محیطی پلکانی، نیز می‌بینیم)، نقش‌های گل و بوته‌ای که بیشتر حالت طبیعی خود را حفظ کرده‌اند. تمام این طرح ها بیانگر تأثیر محصول کرمان است. استفاده انحصاری از نقش «بته» ها نیز بسیار متداول است. این نقش در روی این قالی حالت هندسی پیدا می‌کند و ابعاد آنها بزرگتر از ابعاد «بُته» هایی است که معمولاً به آنها برمی‌خوریم.

گزینش و اقتباس افشارها محدود به نقش نمی‌شود، بلکه شامل تکنیک کار نیز می‌گردد و از گره ترکی‌باف (که در قالی‌های قدیمی بسیار متداول است) یا گره فارسی‌باف به یک اندازه استفاده می‌شود. تار و پود این قالی‌ها، برعکس قالی‌های شیراز، از نخ پنبه‌ای بوده و گاهی نیز از هر دو جنس هستند که با هم مخلوط شده‌اند یعنی یک رشته نازک از پنبه و یک رشته نازک از پشم که باهم تابیده شده و نخ را به وجود آورده‌اند.

پود آنها غالباً قرمز یا گلی تیره است. این تار، پس از هر رج از گره‌ها، یک بار از روی آنها و از بین رشته‌های تار می‌گذرد. ولی در بعضی از قالی‌ها (کوت‌لو) نخ پود دوبار هم عبور کرده است. در این حالت نیز پشت قرمز مایل به خرمائی رنگ قالی، به صورت خطوط راه راه و برجسته که جهت آنها در جهت طولی قالی است. این حالت ناشی از نابرابری قطر نخ های تار و نخ های پود است زیرا که نخ های تار کلفت‌تر از نخ های پود می‌باشند.

پشم گره‌ها همیشه دارای کیفیت خوبی نیست و این امر بخصوص در پاره‌ای از قالی‌های افشاری، که دارای تولید جدید و گسترده‌ای هستند، دیده می‌شود. در این قالی‌ها از پشم دباغی نیز استفاده می‌شود. برای جبران دوام کم پشم، ارتفاع پُرز گره‌ها را (از ۶۰۰ تا ۹۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع) متوسط می‌گیرند تا جسمیت بیشتر به این قالی، که بافت آن شُل است، بدهند.

رنگ های آنها عموماً روشن‌تر و زنده‌تر از رنگ قالی‌های شیراز است. در بین این رنگ ها، مسلط‌ترین آنها مایه‌های قرمز زنده یا روشن، آبی روشن یا متوسط و عاجی می‌باشد. رنگ ها کلاً بنیاد گیاهی دارند. در دو انتهای آن ریشه‌هایی وجود دارند که قبل از آنها یک نوار باریک گلیم بافت الوان قرار گرفته و لبه‌های قالی‌ها نیز الوان می‌باشد. قطع آنها کوچک و یا متوسط است و (مثلاً ۱/۱۰×۰/۷۰ متر یا ۱/۹۰×۱/۳۰ متر). قالی‌هایی با ابعاد بزرگتر کمیاب هستند. بطورکلی ارزش تجارتی قالی‌های افشار نسبتاً کم است.

از جمله قالی‌های فارس، گونهٔ نسبتاً متأخری را به نام قالی‌های آباده داریم. ریشه‌های تار آنها از نخ پنبه‌ای است و بندرت، از پشم نیز می‌باشد. در مجموع، قالی‌های آباده دارای کیفیت ارزشمندی نیستند ولی نباید منکر جذابیت قطعی آنها شد.

نقش آنها اساساً مبتنی بر نقش ظل‌السلطانی است که در روی زمینه چنان تکرار شده که یک شبکه تیره از اسلیمی‌ها را به وجود آورده است. رنگ آن نیز اکثراً بلوطی تیره می‌باشد و در زمینه کرم رنگ بخوبی خود را نشان می‌دهد. در مورد رنگ باید گفت که همه آنها بنیاد گیاهی دارند. رنگ های بلوطی تیره و زرد پُررنگ از اولویت مشخصی برخوردارند که یادآور قالی‌های ناحیه مجاور آن، یعنی قالی‌های بختیاری هستند.

---

1. H. Jacoby : How to know oriental and rugs. Allen and Unwin, London, 1952, page 24.

قالی تبریز

(تبریز قدیمی ، تبریز جدید)

تبریز، مرکز آذربایجان، به سنن هنری کاملاً شکوهمند خود، بخصوص در زمینه قالی، می‌بالد. بارآورترین دوره تولید آن به رنسانس ایران (آخر قرن هفدهم، اول قرن هجدهم) مربوط می‌شود. در واقع، در این عصر، تبریز عالی‌ترین نگارگران را به خود طلبید و ترکیب آنها امکان خلق مجموعه‌ای از کارهای استادانه را فراهم نمود که هرگز نظیر آنها بوجود نیامد. از این میان، موارد زیر را یادآوری می‌نمائیم:

۱ـ قالی مشهور مسجد اردبیل (۱۵۳۹ میلادی) که اکنون در موزه «ویکتوریا و آلبرت» لندن از آن نگهداری می‌شود.

۲ـ قالی دیگری که مربوط به همین مسجد بوده و آن نیز در شهر لندن (مؤسسه دُوین Maison Duveen) است.

۳ـ یک تخته قالی که به امپراطور «چارلز کوئینت Charles Quint» تعلق داشته است (کلکسیون گلبانگیان).

۴ـ دو تخته قالی بسیار زیبای موزهٔ «پولدی Poldi» (میلان) که اولی مربوط به سال ۱۵۲۲ میلادی و دارای امضای *غیاث‌الدین جامی* و دوّمی می‌بایست بدون تردید مربوط به نیمه دوم قرن شانزدهم باشد.

تردید خاصی ما را وامی‌دارد که این قالی‌ها را منتسب به ایران شمالی کنیم. ولی فکر می‌کنیم که آنها می‌توانند کاملاً قالی اصیل تبریز باشند. فراموش نکنیم که در آن زمان شهر تبریز پایتخت امپراطوری ایران بوده است. بنابراین علیرغم پاره‌ای تفاوت‌هایی که نمی‌توان از آنها صرف‌نظر نمود، این قالی‌ها دارای ویژگی ثابتی هستند که امکان جای دادن آنها را در یک طبقه خاص فراهم می‌نمایند. این ویژگی‌ها عبارتند از: یک یا چندین ترنج مرکزی که یا به چند قسمت تقسیم شده و یا نشده است. این ترنج ها در دو سوی پائین و بالای خود، یا دارای آویزهای پولک‌دار هستند و یا اینکه چنین آویزهایی را ندارند. زمینه ترنج ها پوشیده از شاخه‌ها و ساقه‌های هماهنگ و آویخته و نوک تیز و شبکه‌های گل‌دار است. غالباً ردیفی از شکارچیان پیاده یا سواره و حیوانات وحشی و یا سایر حیوانات را نیز می‌بینیم که تحت تعقیب می‌باشند. گاهی مواقع این آشفتگی گیاهان فشرده‌تر می‌شود و لذا در بین سروها و درختان گل‌دار، مجموعه‌ای از حیوانات عجیب، از جمله اژدها و سایر حیوانات افسانه‌ای را می‌بینیم که یا در حال حرکت هستند و یا در حال جنگ با یکدیگر. همچنین نوارهای نمادینی که بیانگر ابرها هستند (چی) و منشاء آن را چینی می‌دانند، در زمینه قالی پخش شده‌اند. این امر بیانگر تأثیر هنر چینی روی هنر ایرانی است.

حاشیه این قالی‌ها معمولاً بسیار عریض است و رنگ آن با رنگ زمینه تفاوت دارد. این حاشیه‌ها نیز دارای نقش‌های آشفتهٔ پیچیده‌ای از شاخه‌های گل‌دار است که در بین آن برگ‌های بزرگی از نخل با فاصله معینی از یکدیگر قرار گرفته‌اند و یا قاب هایی را می‌بینیم که مزین به اشعار و الهامات ستایش‌آمیز برای قالی هستند. یا اینکه اسلیمی‌هایی از ساقه‌های قطور در آنها جلوه می‌نمایند. در این قالی‌ها هنر ایرانی مربوط به قالی گره‌ای به عالی‌ترین حد زیبائی خود می‌رسد. تکنیک این قالی‌ها استثنائی است. برای اینکه نقش‌ها بیشترین دقت و وضوح را از خود نشان دهند و همه جزئیات نقش‌ها دیده شود، از رشته‌های تار و پود ابریشمین استفاده می‌شود. در بعضی از قالی‌ها، تراکم گره‌ها بسیار زیاد است و حتی تا یک میلیون گره در مترمربع می‌رسد. برای این قالی‌ها که دارای زیبائی فوق‌العاده‌ای هستند، غالباً رشته‌های نقره‌ای ظریفی بکار برده‌اند که به این مجموعه رنگ، که گاهی نزدیک به سی مایه از یک رنگ در آن وجود دارد، حالت جان‌داری می‌دهد.

قالی تبریز از نقش‌های سخت و با صلابتی گذر کرده و به یک نقش تخیلی آزادتر رسیده است. تحول آن با انتقال پایتخت ایران از تبریز به اصفهان متوقف می‌شود. برای همین است که در کنار پاره‌ای از قالی‌ها با بافت عالی، ولی با ابعاد کوچک، قالی‌هایی را می‌بینیم که با تکرار کسل کننده و تأسف‌آور نقش‌های قدیمی (مربوط به قرن هفدهم)، نشان می‌دهند که چگونه چشمه‌های خلاق آن خشک شده‌اند.

به این طریق ما به انحطاط آن و به «تحجر» طرح های ساده می‌رسیم.

محصولات صنعت جدید فرش تبریز معرف ویژگی کاملاً متفاوتی است. قالی تبریز علیرغم بحرانی که در طی جنگ جهانی اول متحمل شده است، هنوز هم می‌تواند روی صنعت دستی شایسته خود و همچنین روی حدود بیست کارگاهی که کاملاً مجهز است و نیز روی امکانات متعدد خود برای رنگرزی و ریسندگی حساب کند. این محصول بخصوص در طول نیمه دوم قرن گذشته گسترش یافته است یعنی در عصری که قالی‌ها در کارگاه‌های درباری بافته می‌شدند و برای تزئین کاخ شاهزادگان و سلاطین حاکم در نظر گرفته می‌شده‌اند. سپس،

قالی‌های آن تجاری می‌شوند و به صورت استاندارد درمی‌آیند. سود مالی آن در اکثر قریب به اتفاق موارد بر جاه‌طلبی‌های هنری غلبه داشته است. مسلماً، در بین قالی‌های جدید، قالی‌هایی نیز بوده‌اند که ترنج مرکزی آن چند شقه شده و با دقت زیادی طراحی خود را حفظ کرده بودند. معذالک، در مجموع، این قالی‌ها نشانگر یک نقش خشک و فقیرانه هستند. در اکثر موارد، زمینه‌ای که در اطراف ترنج قرار دارد، توسط حرکت زیبائی که به شاخه‌های گل‌دار داده می‌شود، از آنها پوشیده می‌گردد. اینها از مرکز شروع و به طرف دو ضلع کناری قالی پیش می‌روند و از همانجا رو به سوی ریشه‌های قالی سر می‌کشند و سپس، در میانه قالی، برای درآغوش گرفتن ترنج، به همدیگر می‌پیوندند. گاهی مواقع زمینه قالی یک رنگ و مثلاً سفید عاجی، قرمز، خاکستری یا آبی است و عاری از نقش‌های تزئینی می‌باشد.

عموماً حاشیه این قالی‌ها غنی و پُر بار است. این حاشیه می‌تواند تا هفت عدد قاب ثانوی داشته باشد که با ظرافت خاصی مزین به برگ‌های چدنی یا گل‌هایی هستند که توسط زینت‌های مارپیچی یا شاخه‌های کوچک گل‌دار به هم متصل شده‌اند.

نقش تزئینی دیگری نیز وجود دارد که آنرا غالباً در قالی‌های تبریز مربوط به نیمه دوم قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم می‌بینیم. این نقش همان «هراتی زمینه» است که در قالی‌های ایران کاربرد زیادی دارد. این نقش در روی قالی‌های این گروه در ترنج‌های تخم‌مرغی شکل، که دارای آویز هستند، و در لچک‌هایی که بسیار باز و گسترده می‌باشند، دیده می‌شود. برعکس، زمینه این قالی‌ها که در اکثر موارد دارای یک رنگ واحد می‌باشد، عاری از طرح است. نقش هراتی را در قاب‌ها، به شکل استلیزه آن می‌بینیم که «لاک‌پشتی» نام دارد. مایه قرمز مایل به خاکستری رنگی است که بر این فرش‌ها چیرگی دارد و آن نیز یکی از ویژگی‌های قالی‌های متعدد تبریز است.

از اوّل قرن حاضر، سه عنصر موجب کاهش کیفیت و درجه زیبائی قالی‌های تبریز شده است:

۱ـ صنعتی کردن فزایندهٔ تولید؛

۲ـ پذیرفتن رنگ‌های مصنوعی و غالباً نیز از نوع متوسط آن؛

۳ـ حالت مبهمی که این قالی‌ها پیدا کرده‌اند و آن نیز ناشی از تقلید طرح‌هایی است که به سایر طبقه‌های قالی تعلق دارند.

با این همه قالی‌های قابل تحسینی مثل قالی‌های سهند را می‌یابیم که نام خود را از کوه نزدیک به شهر گرفته است و همچنین قالی‌هایی که توسط مؤسسه «پتاج Petag» تولید شده‌اند. ***قالی‌های سهند*** عاری از ترنج و لچک و دارای نقوشی به شکل درخت خرما، گل و بوته‌ها، پرهای زیبا و کوچکی هستند و تا حدی یادآور نقش قالی‌های هرات، یعنی قالی‌های قدیمی ایران شرقی می‌باشند. زمینه آنها همیشه به رنگ قهوه‌ای بسیار روشن یا کرم است و استثنائاً به رنگ آبی نیز می‌باشد. رنگ‌های بی‌پیرایه و لطیف براین قالی‌ها چیره‌اند.

در کنار این دو نوع قالی، که متأسفانه نسبت به کل تولید بسیار کم هستند، قالی‌های دیگری را نیز داریم که متداول‌تر می‌باشند. این قالی‌ها قاطعانه و با عزمی جزم رابطه خود را با سنت گسیخته‌اند تا متنوع‌ترین نقش‌ها را اقتباس کنند (موضوعات گیاهی تمایل دارند با شیوه «هندسی» روی زمینه‌ای عاری از ترنج و لچک، گسترده شوند. این موضوعات با رنگ‌های متنوع ولی ابتدائی و خام روی این قالی‌ها نقش بسته‌اند).

در بین قالی‌های تصویری تبریز هم همین پیچیدگی را می‌بینیم. در بین این قالی‌ها، قطعات قابل توجهی پیدا می‌شوند، مثل قالی‌های قدیمی با نقش «شکارگاه».

امروزه قریحه و الهام بسیار فقیر شده است. نقوش تصویری به ندرت بی‌نقص هستند و به کمال نمی‌رسند. در بیشتر مواقع این نقش‌ها چیزی جز تقلید از تصاویر معمولی و از کارت پستال‌های مصور نیستند و گوئی با یک قطعه اسکناس روبرو هستیم (موردی که کمتر معمول است و امیدواریم چنین باشد...). مسلماً، استثنائات خوشایندی نیز وجود دارد ولی تعدادشان بسیار کم است. معمولاً، قالی‌های تصویری تبریز دارای قطع کوچک یا متوسط هستند. قالی‌هایی را نیز می‌بینیم که تماماً از ابریشم بافته شده‌اند. ابریشم را در قالی‌های غیرتصویری و همچنین در قالی‌های بزرگ نیز می‌بینیم. برای این قالی‌ها، بافندگان هنرمند تبریزی، بدون هیچ محدودیتی مهارت استثنائی خود را در امر تکنیکی در این گستره زیبا به نمایش گذاشته است. البته این مهارت، مطابق معمول، وقف خواسته‌های تولید گسترده‌ای شده که اجباراً حالت استاندارد پیدا می‌کند. طرح‌های این قالی به دلیل تراکم شدید گره‌ها کاملاً واضح هستند. بدون تردید اینها پُراهمیت‌ترین تولید عصر حاضرند، بخصوص از وقتی که نقش‌های سنتی و رنگ‌های بیش از حد تندی را پذیرا شده‌اند.

در محصول جدید قالی، خارج از قالی‌های ابریشمین، شاهد تنزلی در تکنیک و استفاده از مواد اولیه هستیم. قالی‌های قدیمی دارای پُرز متوسط و تراکم بسیار بالای گره‌ها بوده‌اند (از ۳۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰ گره فارسی‌باف در هر دسی‌متر مربع). پود آن از نخ پنبه‌ای کاملاً نازک بوده و نخ‌های تار نیز به همچنین و یا گاهی از ابریشم است.

بتدریج که به عصر حاضر نزدیک می‌شویم، تعداد گره

قالی‌ها کاهش می‌یابد و برای قالی‌های متوسط تعداد این گره‌ها از ۹۰۰ تا ۱۰۰۰ واحد در هر دسی‌متر مربع می‌رسد. در مورد قالی‌هایی که به نام «صادراتی» معروفند تعداد این گره‌ها از ۲۰۰۰ تا ۲۵۰۰ واحد در دسی‌متر مربع و برای قالی‌های بسیار ظریف، این گره‌ها تا ۳۰۰۰ واحد یا بیشتر می‌رسد. در قالی‌های ابریشمین تعداد این گره‌ها حتی به ۷۰۰۰ واحد نیز می‌رسند. ضمناً از ویژگی‌های قالی‌های جدید، پُرز بلندتر آنها، رشته نخ پنبه‌ای ضخیم‌تر برای تار و پود و گاهی پشم ظریف‌تر برای گره‌های آن است.

در قالی‌های کلاسیک قرن‌های شانزدهم و هفدهم تبریز، منهای پاره‌ای استثنائات، گره‌هایی که در آنها بکار رفته‌اند، فارسی‌باف بوده‌اند. در قالی‌های جدید تبریز، این گره‌ها ترکی‌باف هستند. در سایر نواحی ایران گره را با انگشتان می‌زنند. در تبریز، این گره‌ها را با قلابی می‌زنند که در انتهای یک تیغه قرار گرفته و از آن برای بریدن نخ اضافی استفاده می‌کنند. این امر شاید عجیب به نظر برسد ولی در مورد راندمان کار سرعت این تکنیک گره‌زنی با قلاب، کمتر از تکنیک گره‌زنی دستی نیست و در پاره‌ای موارد حتی از آن نیز افزون‌تر است.

نخ های پود قالی‌های تبریز، از دو رشته تشکیل شده‌اند: یکی از آنها ضخیم و دیگری نازک است. اولین رشته (سفید یا خاکستری)، که برای جسیم کردن قالی و انعطاف‌پذیری آن در نظر گرفته شده است به صورت کشیده از میان نخ های تار، که در دو سطح زیر و رو قرار دارند، عبور می‌کند. رشته دوم نیز، که غالباً به رنگ آبی نفتی و یا قرمز است، از میان همین تارها می‌گذرد. با این تفاوت که نخ های تاری راکه رشته پود اول از هم جدا کرده است، بطور محکم به یکدیگر پیوند می‌دهد. یعنی رشته نخ های تارهای زیرین در رو و تارهای رویی در زیر قرار می‌گیرند. با توجه به پشت قالی‌ها، متوجه می‌شویم که قالی‌های جدید تبریز با قالی‌های قدیمی آن تفاوت دارند، زیرا که پشت قالی‌های جدید بیش از قالی‌های قدیمی دارای خطوط برجسته‌تری است. اگر قالی‌هایی راکه برای گره‌هایشان از خامه نازک‌تری استفاده می‌کنند مستثنی کنیم، قالی‌های تبریز بطور قابل توجهی ضخیم، سنگین و بادوام هستند.

در مورد پُرز این فرش ها به یکی از ویژگی‌های آن اشاره کنیم: حالت ظاهری این پُرزها نه درخشان است و نه ابریشمین، و این موردی است که درباره سایر گونه‌های فرش ایران نیز صدق می‌کند. البته اگر بعضی از فرش‌هایی راکه دارای کار ظریف‌تری هستند مستثنی کنیم که در آنها از نوعی پشم به نام «کوزم Kuzem» استفاده می‌شود (نخی که از پشم پائیزه مخلوط با پشم بره بهاره حاصل شده است)، این عدم شفافیت و این خشکی را نمی‌توان به کیفیت بد پشم نسبت داد که کاملاً عکس این قضیه است و پشم‌ها بخصوص وقتی که از مکری و یا از دشت طالش آورده می‌شوند دارای کیفیت بسیار عالی هستند. این پدیده را در قالی‌های جدیدی که دارای بافت بسیار ظریفی هستند و حتی در قالی‌های قدیمی می‌بینیم، عدم شفافیت و خشکی این قالی‌ها منبعث از رنگرزی آن و استفاده از «آب شور» تبریز است که دارای نمک فراوانی است.

در قالی‌های جدید تبریز، بیشتر از رنگ های مصنوعی «کُرُمی» استفاده می‌شود.

قالی تهران - ورامین

تهران، پایتخت کنونی ایران. ورامین نیز در حدود چند کیلومتری جنوب آن قرار گرفته است.

تهران، پایتخت ایران، از سنتی بهره‌مند نیست که قابل مقایسه با سایر مراکز بزرگ قالی ایران مثل تبریز، کرمان و اصفهان باشد. با این همه، این شهر در طول چند دهه اخیر، توانسته است گونه‌ای از قالی کاملاً مورد توجه را بوجود آورد که جای مخصوص و پُراهمیتی را در تولید اخیر ایران اشغال می‌کند.

رنگ زمینه قالی تهران قرمز، لعل فام تیره و یا اینکه عاجی است و این امر بخصوص در قالی‌های «نمازی» آن دیده می‌شود. ترنج اسلیمی آن گِرد، چند قسمتی یا دارای دو گوشه کشیده است. چهار عدد لچک آن به رنگ آبی یا قرمز هستند. با این همه، سبک نقش آن تا اندازه‌ای بی‌قاعده است و دارای جلال و شکوه چشمگیر قالی‌های کلاسیک اصفهان نیست که از آنها اندکی الهام گرفته است. اسلیمی آن از خوشه‌های درشتی تشکیل یافته که خط آن، در اکثر موارد، در یک بی‌نظمی بهم پیچیده‌ای از درهم برهمی‌ها درگیر می‌شود که به نظر طراحان، بیانگر تنفر واقعی از خلاء است. بنابراین نقش این قالی‌ها حالت افراطی دارد و در چنان نقطه‌ای از فراگیرندگی قرار گرفته که جسارت خود را با تبدیل آن به یک نقش بزرگ و واحد، ترنج، لچک ها و زمینه قالی تمام می‌کند که البته دیدن این مورد آخر به زحمت ممکن است. با این همه، وقتی که نقش شامل گل‌ها، برگ های پَرمانند، غنچه‌ها، تزئیناتی به شکل گل و غیره است و یا هنگامی که این نقش ترکیب قالی «نمازی» را می‌پذیرد، در زمینه آن، گلدانهای گل‌دار بسیار نقشینی را ملاحظه می‌کنیم که در دو طرف آن دو عدد «درخت زندگی» از آنها دفاع می‌کنند. شکنج خطوط محیطی، در اینجا نقصان یافته‌اند و سبک آن همسان‌تر می‌شوند. اگر در جستجوی نقش‌هایی هستیم که این نقش با خطوط پیچیده از آن ملهم شده‌اند می‌توانیم به بخش‌هایی از نقوش قالی‌های قدیمی اصفهان که دارای اسلیمی گیاهی هستند، بیندیشیم که در موزه ملی برلین نگهداری می‌شود و یا به آن قالی اصفهان فکر کنیم که دارای همین موضوع است و جزو کلکسیون «امیل تباق» در پاریس است[1].

از بین ویژگی‌های قالی‌های تهران، به تزئین خطی دور نقش‌ها اشاره کنیم که در غالب موارد با رنگ های سیاه یا آبی تیره مشخص‌تر شده‌اند و موجب برجسته‌تر نمودن طرح ها می‌گردند. با برگرداندن قالی احساسی از دیدن یک نقش برجسته به ما دست می‌دهد، در حالیکه در واقع امر این برجستگی وجود ندارد.

در مواردی که مورد تردید می‌باشند، و بخصوص برای تشخیص قالی‌های «*نمازی*» با ظرافتی باشکوه که جنبه دنیوی آن می‌تواند با قالی‌های مشابه کرمان یا کاشان اشتباه شود، از حاشیه می‌توان استفاده قابل توجهی نمود بخصوص از قاب های ثانوی که طرح آنها ظریف‌تر است. در واقع، اگر در بزرگترین قاب که نقش آن متغیّر است، می‌توانیم نقش ترنج های کوچک، ختمی‌های درختی، گل‌های کوچک (که در بین آنها برگ های تزئینی نخل به تناوب قرار دارند)، خوشه‌های بزرگ، پرندگان، را پیدا کنیم، در قاب های ثانوی که معمولاً تعداد آنها شش عدد است، این نقوش تقریباً همیشه بر طبق ترکیب ساده‌ای به شرح زیر قرار گرفته‌اند: قاب بیرونی نشانگر نقش «*مداخل* Medachyl» است که نوعی توری «پشت سرهم» می‌باشد و معمولاً در قالی‌های مشرق زمین به آن برمی‌خوریم. دومین قاب نشانگر گل‌های کوچک شش پَر است که بطور منظم در طول یک خط مارپیچ، به تناوب، قرار گرفته‌اند. در قاب سوم نیز همان نقش «*مداخل*» را باز می‌یابیم. سپس به همین ترتیب قاب اصلی و سه قاب ثانوی بعدی قرار می‌گیرند.

تارهای قالی‌های تهران از نخ پنبه‌ای هستند. رشته‌های آن یکی درمیان زیر و رو بوده و روی هم قرار نگرفته‌اند. پود آنها از یک رشته نخ نازک پنبه‌ای به رنگ آبی یا آبی آسمانی تشکیل شده در حالیکه پود دیگر، که ضخیم‌تر و به رنگ سفید است، بطور «نامرئی» از روی اولین نخ پود و ردیف گره‌ها، از بین تارها می‌گذرد. پشت قالی دارای خط های موازی آبی رنگ است که بطور منظم قرار دارند. این امر یا بر اثر تغییرات قطر نخ های پود است و یا به دلیل گره‌هایی که به نخ های تار خورده‌اند و در بین این خطوط قرار دارند.

پشمی که در این قالی‌ها بکار رفته است دارای کیفیتی بسیار عالی است و به همین دلیل قالی‌های تهران دارای حالتی ابریشمین و مخملین هستند. گره‌های آنها از نوع فارسی‌باف است (از ۳۵۰۰ تا ۶۵۰۰ گره در هر دسی‌متر مربع). ارتفاع پُرزها کوتاه و بافت آن نسبتاً فشرده و سبک است.

رنگ‌های ویژه قالی‌های تهران عبارتند از: رنگ لعل فام تیره برای زمینه و آبی بسیار لطیف برای لچک ها. رنگ‌های زیر نیز

---

۱. تصویر این دو قطعه قالی در ابتدای کار:
K. Erdmann : Tappeti Persiani, dans "Dedalo", XII, 1932, page 713 et suiv.
چاپ شده است.

به صورت معتدل‌تری بکار رفته‌اند: سیاه (بخصوص در خطوط محیطی نقش‌ها)، آبی تیره، گلی همانند رنگ ماهی آزاد یا بنفش، سفید عاجی، سبز نخودی، سبز کهنه، قرمز تیره و زرد خردلی. تمام رنگ‌ها بنیاد گیاهی دارند.

دو انتهای قالی (بالا و پائین آن) مزین به ریشه هستند. اصولاً، ریشه‌های یک طرف این قالی‌ها آزادند و قبل از آنها نوار باریک گلیم بافتی وجود دارد. در طرف دیگر قالی، این ریشه‌ها دوتائی بوده و گاهی نیز به هم پیوند خورده‌اند. در مورد اندازه این قالی‌ها باید گفت که قالی‌های با ابعاد کوچک، بیشتر هستند.

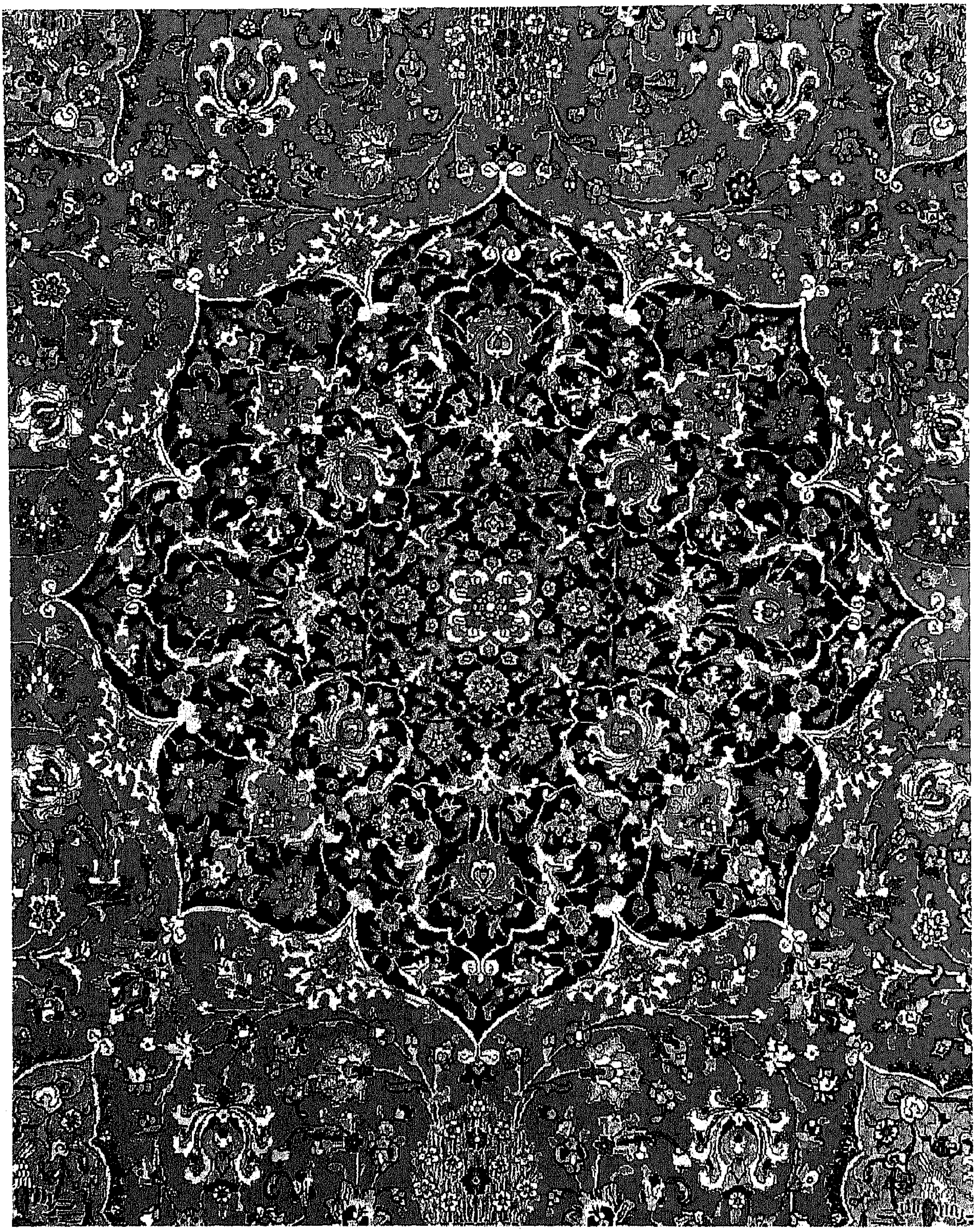
روستای ورامین در چند کیلومتری جنوب تهران نوعی از قالی را تولید می‌کند که تا اندازه‌ای متأخر حقاً به دلیل نقش آن که ملایم و ظریف و بافت آن که مخصوصاً بسیار دقیق و ظریف می‌باشد، مورد توجه قالی‌شناسان است.

شناختن قالی‌های ورامین آسان است زیرا آنها بطورکلی دارای نقش منحصری هستند که بدون دشواری می‌توان شناخت: گل کوچک چند پری که در اطراف آن چهار عدد گل سفیدی که یادآور گل نرگس است، قرار گرفته‌اند. نقش‌های مختلف روی این قالی‌ها توسط یک حرکت زیبا و هم‌نوای شاخه‌های نازک و به همدیگر متصل شده‌اند. این نقش‌ها در روی زمینه آبی رنگ قالی که معمولاً عاری از ترنج و لچک ها می‌باشند، خود را برجسته می‌نمایند. این نقش‌ها به نوعی، حالت یک شبکه گل‌آذین را تشکیل می‌دهند. به این نوع نقش نام «*میناخانی*» داده‌اند که آنرا در قالی‌های قدیمی کردستان (بیجار، مشک‌آباد، ساوجبلاغ) و هم در بعضی از قالی‌های خراسان می‌بینیم. با این همه، در این قالی‌ها این نقش اندکی بزرگتر و تغییر شکل یافته‌تر است.

قاب اصلی حاشیه قالی‌های ورامین دارای نقش ویژه‌ای نیست. در اغلب موارد، این قاب دارای برگ های زینتی نخل است که به تناوب قرار گرفته‌اند. برعکس، در قاب های ثانوی غالباً به نقشی از گل های کوچک چند پر برمی‌خوریم که در پاره‌ای از قالی‌های بسیار نادر نیز آنرا می‌بینیم. نقش این قالی‌ها سنتی نیست بلکه از شبکه‌ای از اسلیمی‌ها تشکیل شده که در روی زمینه‌ای به رنگ روشن پخش شده‌اند.

این آخرین نمونه حالت استثنائی دارد. اصولاً مایه عمومی رنگ قالی به دلیل رنگ آبی تیره زمینه توسط رنگ های نسبتاً زنده نقش‌ها روشن است. این رنگ ها عبارتند از: سفید، زرد، آبی، آبی‌آسمانی و بخصوص در نقش مربوط به گل‌های کوچک یک رنگ قرمز باشکوه تیره است.

بافت قالی‌های ورامین دارای ضخامت متوسطی است. تار آن از نخ پنبه‌ای و رشته‌های تار آن یکی درمیان زیر و رو هستند. پود آن از دو رشته تشکیل شده است: اولین رشته از جنس پنبه و به رنگ سفید، که بطور نامنظمی تابیده شده و تقریباً در بین تارها پنهان است و به پشت قالی حالت خاص نقطه نقطه سفیدی می‌دهد. دومین رشته پود، که از قبلی نازکتر است، به رنگ آبی و در پشت قالی دیده می‌شود. گره‌های آن از نوع فارسی‌باف (از ۲۵۰۰ تا ۳۶۰۰ گره در دسی‌متر مربع) و پُرزهای آن درخشان و کیفیت پشم آن بسیار عالی است. ارتفاع این پُرزها متوسط است. متداول‌ترین اندازه این قالی‌ها، قطع سجاده‌ای (۱/۴۰×۱/۹۰ متر) و متوسط (۲×۳ متر) است.



قالی تبریز، نقش شاه عباسی، مجموعه آباکا (پاناما)، اندازه ۲۷۶×۳۶۳ سانتیمتر

A Tabriz carpet, Shah Abbasi medallion, Abaka Collection (Panama), size 363×276 cm

قالیچه سجاده‌ای تهران نقش گلدانی، ۱۹۰۰ م، پشم، اندازه ۱۳۷×۲۴۰ سانتیمتر
A Tehran Prayer rug, Vase (Goldani) design, dated 1900, wool, size 240×137 cm

قالیچه عشایر شیراز، اندازه ۱۹۵×۱۶۴ سانتیمتر

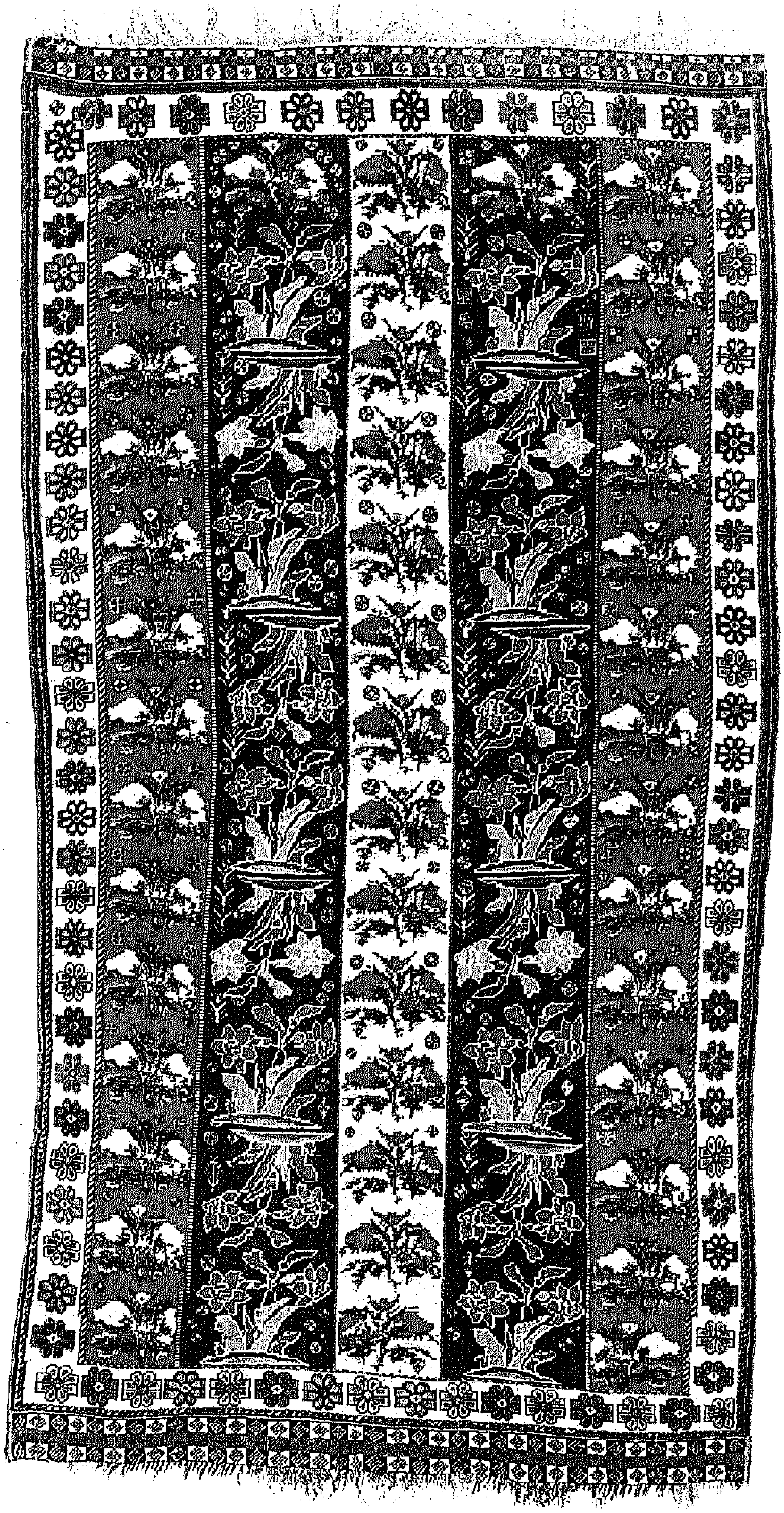
A Shiraz Tribal rug , size 164×195 cm

قالیچه ایلات خمسه، استان فارس، اندازه ۱۴۳×۱۹۲ سانتیمتر

A Khamseh confederacy rug, sout of Iran, Fars province, size 192×143 cm

قالی قشقایی (کشکولی)، اوایل قرن بیستم، اندازه ۱۸۳×۳۲۲ سانتیمتر

A Qashqai (Qashquli) carpet, early 20th century, size 322×183 cm

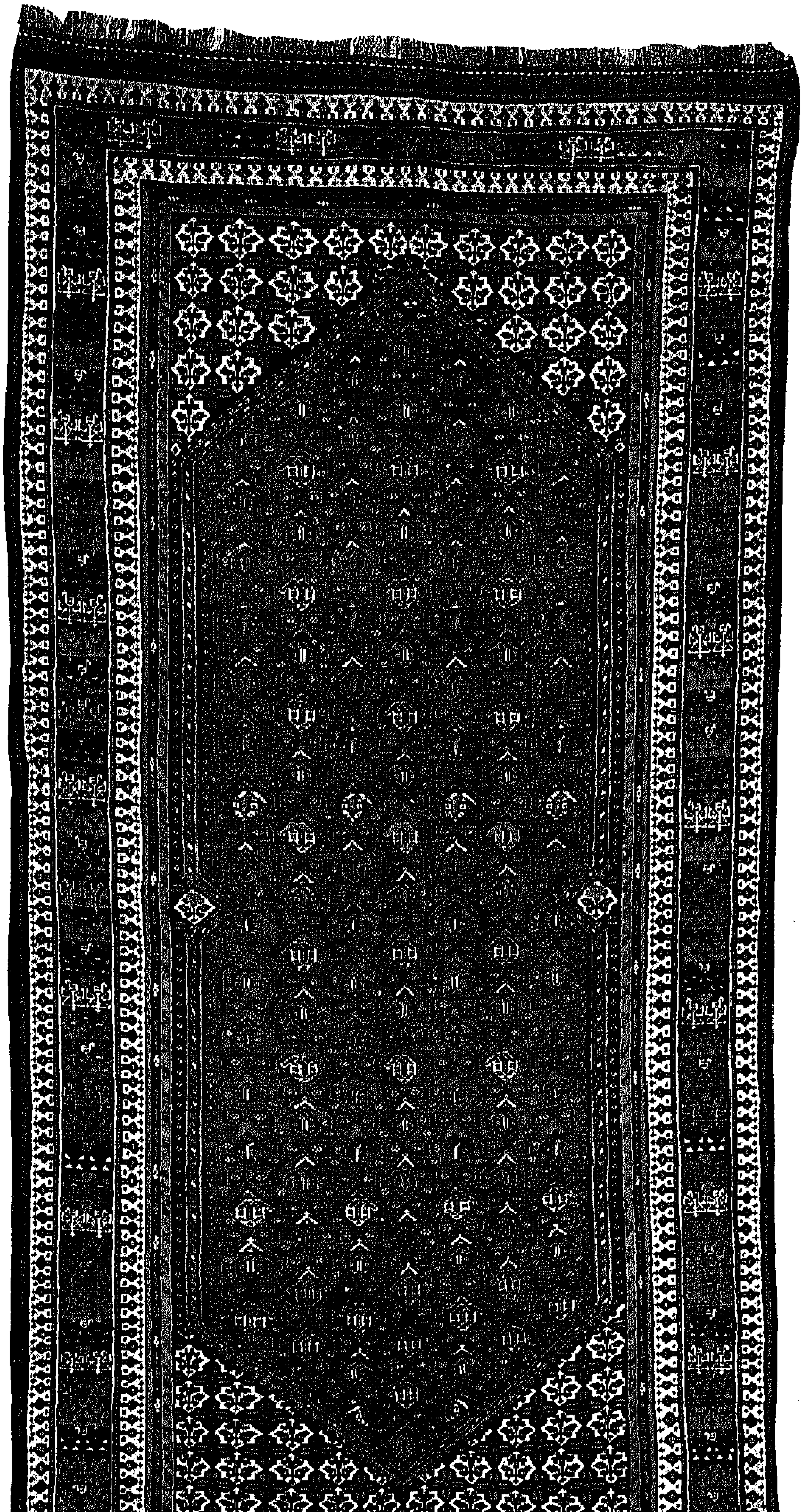


قالیچه نقش محرمات قشقایی (کشکولی)، ۱۹۵۰-۱۹۲۵ میلادی، اندازه ۱۱۹×۲۳۱ سانتیمتر

A Qashqai (Qashquli) rug, Moharramat (Stripe) design, dated 1950, size 231×119 cm

قالی نقش افشان سرتاسری تبریز، اندازه ۱۴۳×۱۹۰ سانتیمتر

A Tabriz rug, Allover (Afshan) design, size 190×143 cm



قالیچه پشمی ورامین، نقش بوته سرتاسری؛ اوایل قرن بیستم، اندازه ۳۲۳×۱۵۸ سانتیمتر

A Varamin rug, Allover Boteh, wool, early 20th century, size 323×158 cm

PERSIAN Rugs and Carpets

FARHANGSARA
YASSAVOLI